Zograf. A Journal of Medieval Art, Number 37, Belgrade 2013
UDK 7 (091) "04–17", ISSN 0350–1361

CONTENTS

ARTICLES

BOOK REVIEWS

Zograf

A Journal of Medieval Art
Number 36, Belgrade 2013

Published by
The Institute of Art History
Faculty of Philosophy – University of Belgrade
Čika Ljubina 18–20, 11000 Belgrade, Serbia

http://www.f.bg.ac.rs
e-mail: zograf@f.bg.ac.rs
Fax: +381 11 2639-356
Phone: +381 11 2637-124

Ова свеска штампана је средствима
Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и
Министарства културе и информисања Републике Србије

Лектор
Ивана Игњатовић

Преводи и лектура текстова на енглеском језику
Марина Адамовић, Јелена Ердељан, Милица Шевкушић

Превод резимеа на српски језик
Миљана Матић, Марка Томић-Ђурић

Класификација
Весна Тодоровић

Компјутерска припрема
Досије Студио, Браће Недића 29, 11000 Београд

Индексирање
Српски цитатни индекс (http://scindeks.nb.rs)

Дистрибуција – Journal distribution
Bookbridge d.o.o., Dubljanska 47, Beograd
http://www.bookbridge.rs; bookbridge@bookbridge.rs
Stylos d.o.o., Futoški put 67, Novi Sad
www.stylos.rs; prodaja@stylos.rs

Сви чланци прихваћени су за објављивање на седници редакције „Зографа"
одржаној 28. јануара 2014. године.

Штампа
ЈП Службени гласник, Краља Милутина 27, 11000 Београд

Тираж
300 примерака

Београд
2013

ISSN 0350–1361
УДК 7 (091) "04–17", ISSN 0350–1361

Diary entries and photographic documentation of J. A. R. Munro related to the archaeological exploration of Doclea (Montenegro) in 1893

Tatjana Koprivica*

University of Montenegro, Podgorica – Historical Institute of Montenegro

UDC 904:726.033.1](497.16 Doclea)
904-051(093.3=111) J.A.R.Munro
DOI 10.2298/ZOG1337001K
Оригиналан научни рад

This article presents the as yet unpublished diary entries and photographic documentation of J. A. R. Munro related to the archaeological exploration of Doclea in 1893, the year when remains of Christian cult buildings, basilica A, basilica B, and a cruciform church, were discovered in the eastern part of the city. Munro's diary entries and photographs render our understanding of Christian topography of Late Antique Doclea more complete.

Key words: Doclea, Montenegro, J. A. R. Munro, Diary, photography, basilica, cruciform church

Travelogues composed from the mid-nineteenth century on contributed significantly to introducing Doclea to the academic public.[1] Still, one can only speak of its promotion in scientific circles as of 1872 and the discovery of the so-called Podgorica chalice.[2] At that time Doclea was located on the territory of the Ottoman Empire, only to become a part of Montenegro following the decrees of the Congress of Berlin in 1878. That same year, prince Nikola Petrović offered a concession for the exploration of Doclea to W. J. Stillman, who tried to interest the British Museum in this undertaking but remained unsuccessful in his attempts.[3] The idea of archaeological exploration of Doclea was to be realised only in 1890, also owing to the initiative and financial support of prince Nikola who entrusted a Russian, Pavle Apolonovič Rovinski, with this job.[4] Excavations carried out between 1890 and 1892 resulted in the discovery of a Roman basilica, thermae, the so-called First Temple, Second Temple, Temple of Diana, western gate and housing units.[5]

* tkoprivica@yahoo.com

1 Particularly worthy of mention are the travelogues of Yegor Kovalyevski and William Denton who offer interesting testimonies on Doclea. Kovalyevski first visited Doclea in 1838. Soon after he persuaded the Montenegrins from his entourage to start excavating, they found a decorated marble slab, an inscription in Latin and 40 coins. Kovalyevski makes a note of the fact that Montenegrins would often come to look for coins at the site and, unless thwarted by the Turks, regularly return home with some finds, at times even with gold solidi. Cf. J. Kovaljevski, *Crna Gora i slovenske* zemlje, prev. D. Čupić, Podgorica 1999, 63–70; T. Koprivica, *Russkie avtory putevykh zametok i issledovateli o Dukle (Diokletii),* in: *Mezhdunarodnaîa nauchnaîa konferentsiîa "Rossiîa i Balkany v techenie poslednikh 300 let"*, Podgorica–Moskva 2012, 515–516. William Denton was in Montenegro in 1865. Impressed by Doclea, he wrote that all its antiquities deserved more careful research. He arrived at Doclea with an intention to attempt its excavation. Because of fever, fatigue and extreme heat, Denton gave up. Cf. W. Denton, *Montenegro. Its People and their History*, London 1877, 70–73; V. Denton, *Nekoliko dana u Crnoj Gori*, Istorijski zapisi (Cetinje, septembar 1937) 144–146.

2 A. Dumont, *Séance du 5 février*, Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (1873) 71–73; G. B. De Rossi, *Podgoritza in Albania – Insigne tazza vitrea figurate*, Bulletino di archeologia christiana 5 (1874) 153–155; E. le Blant, *Les bas-reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funéraires (1)*, Revue archéologique 38 (1879) 231–233; R. Mowat, *Exemples de gravure antique sur verre. A propos de quelques fragments provenant de Duklje (Monténégro)*, Revue archéologique 44 (1882) 295–297; G. B. De Rossi, *L'insigne piatto vitreo di Podgoritza oggi nel museo Basilewsky in Parigi*, Bulletino di archeologia christiana 2 (1887) 77–85; P. Levi, *The Podgoritza Cup*, Heythrop Journal 4 (1963) 55–66; P. C. Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York 1994, 284–286, fig. 7.4.

3 William James Stillman, American journalist, diplomat and photographer who stayed in Montenegro as a reporter of *The Times*, notes that fragments of architecture, sculpture and small finds from Doclea were being brought to prince Nikola Petrović at Cetinje. Cf. [W. J. Stillman], *The Ruins of Dioclea*, The Times 32965 (Friday, May 21, 1890) 9; W. J. Stillman, *The Autobiography of a Journalist* II, Boston–Cambridge (Mass.) 1901, 506 et passim.

4 Rovinski says in the manner of a courtier: "… (that) was the happy thought of His Highness the Prince", who determined the time and place of initiation of excavation works. The first archaeological campaign began on January 22nd, 1890. On the eve of the campaign, the Prince with his entourage visited Doclea and resolved the dilemma regarding the spot at which it was to begin. In a display of his typical histrionic demeanor, the Prince struck the ground on which he was standing with his staff and said: "E, dobro, neka se ovdje radnja otpočne" ("So be it, let the works begin here"). Tomanović says that luck was on his side for: "… it was there, underground, that majestic monuments of ancient architecture lay." Cf. Glas Crnogorca 8 (Cetinje, nedjelja, 18. februar 1890) 2; T. [L. Tomanović], *O Duklji (Dioclea)*, Nova Zeta (februar 1890) 75; T. Koprivica, *Nikola I Petrović Njegoš i istraživanje Duklje*, Istorijski zapisi 83, 4/10 (2011) 215–223.

5 P. A. Rovinskiĭ, *Raskopka drevneĭ Dioklei, proizvedennaîa po ukazaniîu i na schet ego vysochestva chernogorskogo kniazîa Nikolaîa (Ot 22-go îanvarîa do 11-go fevralîa 1890 g.)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniîa 270 (1890) 1–19; idem, *Prodolzhenie raskopki drevneĭ Dioklei (Ot 16-go aprelîa do 8-go maîa 1890 g.; rabochikh dneĭ 13)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniîa 271 (1890) 17–22; idem, *Prodolzhenie raskopki drevneĭ Dioklei (S 22-go fevralîa do 12-go maîa 1891 goda; rabochikh dneĭ bylo 35)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniîa 279 (1892) 15–34; idem, *Chernogoriîa v eîa proshlom i nastoiashchem. Geografiiîa, istoriîa, ėtnografiîa, arkheologiîa, sovremenoe polozhenie*, II/4, С.–Петербург 1909 [= idem, *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti IV. Državni život (1851–1907), arheologija*, Cetinje – Novi Sad 1994, 358–387].

Fig. 1. Doclea, view from the west (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

Fig. 2. Doclea, east part of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

News of Rovinski's finds inspired the young British archaeologist, John Arthur Ruskin Munro, an associate of Lincoln College at Oxford, to undertake explorations of his own in Montenegro.[6] The widespread legend of the birth of the Roman emperor Diocletian at Doclea raised hopes that this locality might yield structures worthy of its imperial name. Still, he was well aware of the limits of his expedition which had but meager funds amounting to little more than several hundred pounds, the bursary of the research grant he had received from Oxford in June 1893.[7]

Regardless of Munro's reservation, the results he obtained with the asistance of W. C. F. Anderson and J. G. Milne,[8] were of exceptional significance because they uncovered the remains of Christian structures of Late Antique Doclea – basilica A, basilica B and the cruciform church. On behalf of the British mission, the preliminary results of their exploration were made public by Anderson, at a meeting of the Society of Antiquaries of London, held in June 1894.[9] The report on research carried out at Doclea was published in 1896, three years after their mission in Montenegro had been completed.[10] Munro presented the environs, topography and history of Doclea, Anderson its ancient pagan temples and the Christian basilica,[11] Milne the cruciform church and numismatic finds, while Haverfield and Munro dealt with the epigraphic finds.[12]

Although Munro and Anderson had prepared a photographic documentation on the exploration of Doclea, for reasons unknown it was never published as part of the *Report*. This priceless documentation, along with diary entries, is preserved and kept as part of Munro's legacy at the Ashmolean Museum of Art and Archeology, at the University of Oxford.[13] The goal of this paper is to make a contribution to a better understanding of archaeological exploration carried out by Munro and his associates, certainly based on the *Diary* and the mentioned photographic documentation, as well as to contribute to supplying the *Report* with data they had obtained during their campaign but which had never previously been included in the text of the *Report* itself. This documentation is all the more valuable because of the fact that throughout the 120 years which passed from the days of their mission the

6 Prior to his excavations at Doclea, John Arthur Ruskin Munro (1864–1944), archaeologist and historian, rector of Lincoln College at Oxford (1919–1941), had already worked at excavations carried out in Cyprus, in 1889 and 1890, under the auspices of the British School of Athens; J. A. R. Munro, H. A. Tubbs, *Excavations in Cyprus, 1889. Second season's work. Polis tes Chrysochou. Limniti*, Journal of Hellenic Studies 11 (1890) 1–99; J. A. R. Munro, H. A. Tubbs, W. W. Wroth, *Excavations in Cyprus, 1890. Third season's work. Salamis*, Journal of Hellenic Studies 12 (1891) 59–198; J. A. R. Munro, *Excavations in Cyprus. Third season's work – Polis tes Chrysochou*, Journal of Hellenic Studies 12 (1891) 298–333.

7 *University Intelligence, Oxford, June 14*, The Times 33978 (Thursday, June 15, 1893) 6; J. A. R. Munro, *Excavations in Montenegro, Podgoritza, Montenegro, aug. 30, 1893*, Athenaeum 3440 (London, Saturday, September 30, 1893) 460.

8 William Cliffe Foley Anderson, professor of Classics at Firth College in Sheffield, was engaged in the exploration of Doclea from September 8th to 22nd, 1893. Archaeologist and historian Joseph Grafton Milne, associate of Mill Hill School from London, joined the team on September 30th and stayed at the site several days after Munro had completed his work on October 5th, 1893. Francis John Haverfild, historian and archaeologist, associate of Christ Church College at Oxford, who was supposed to join the team informed Munro on September 24th that he would not be coming to Montenegro. Munro was disappointed because he counted on Haverfild's assistance with the inscriptions. Cf. J. A. R. Munro, *Doclea. Diary of Excavations – Doclea 1893*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, Archive (= Munro, *Diary*), September 8th (Friday), September 22nd (Friday), September 24th (Sunday), September 30th (Saturday), October 4th (Wednesday), October 5th (Friday) 1893. (The *Diary* has no page numbers and, thus, the data quoted is annotated according to the dates.)

9 *Thursday, June 14th, 1894*, Proceedings of the Society of Antiquaries of London XV (1895) 228.

10 J. A. R. Munro, W. C. F. Anderson, J. G. Milne, F. Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, Archaeologia 55 (1896) 1–60 (= J. A. R. Munro, W. C. F. Anderson, J. G. Milne, F. Haverfield, *O rimskom gradu Dokleji u Crnoj Gori*, Podgorica 2013).

11 Taking into consideration the fact that Piero Sticotti and Luka Jelić, who had been exploring Doclea in September 1892, were in the process of preparing for publication the results of their investigation of the forum and civic basilica, the British scholars decided, out of collegial consideration, to publish only the results pertaining to the eastern part of the city, Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, *Anderson to Jelić*, Sheffield, 10 August 1894.

12 Following the completion of their exploration works, the British scholars handed over the inscriptions they had collected in Doclea and its environs to the editors of *Corpus Inscriptuorum Latinarum*, Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, *Anderson to Jelić*, Sheffield, 10 August 1894.

13 Munro, *Diary*; J. A. R. Munro, *Doclea. Photograph Album, 1893*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, Archive.

Fig. 3. Doclea, basilica A, view from the west (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

locality of Doclea has been exposed to constant devastation. Although control excavations of Chrisitian edifices at Doclea were carried out in 1954 and 1955, the results of those campaigns have been published only partly and are not accessible to scholars in their entirety.[14] In October 2011, the site was investigated using a non-invasive method, the so-called "total station".[15]

As we learn from his diary entries, Munro reached Cetinje on August 15th, 1893.[16] Already the following day he met with the Minister of Foreign Affairs of Montenegro, vojvoda Gavro Vuković, with whom he discussed the conditions under which he would undertake excavations at Doclea. In accordance with the suggestions he received from vojvoda Vuković,[17] on August 17th Munro made the following proposals to Božo Petrović, Minister of the Interior: 1. that he pay the entire sum of expenses related to the excavations himself, 2. that "all objects he may dig up" be shared with the Government of Montenegro, 3. that he reimburse himself the proprietors of the land on which excavations were going to take place, in accordance with sum appraisal of Montenegrin authorities.[18] Munro asked that his inquiry be answered by the end of August, because he was obliged to return to Oxford by the beginning of October 1893.[19] In the meantime, accompanied by the geographer W. F. Cozens-Hardy, Munro continued his journey to Berane, via Medun and Kolašin.[20] It was in Berane that he received note on August 22nd, that he may launch the exploration of Doclea by the beginning of October 1893.[21] By decree of the Government, the state

[14] A. Mišura, *Doclea (Duklja) i lanjski arheološki radovi osobitim obzirom na pisane spomenike (epigrafija),* Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje (Documentation of the Center for Archeological Investigation of Duklja), Podgorica, 1–9; V. Korać, *Krstoobrazna crkva na Duklji, deo izvještaja o iskopavanjima na Duklji u 1954*, Pročitano na sednici Arheološkog muzeja SAN 9. maja 1955, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje (Documentation of the Center for Archeological Investigation of Duklja), Podgorica, 1–10; I. Nikolajević-Stojković, *Izvještaj o radu na Duklji 1954. godine*, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje (Documentation of the Center for Archeological Investigation of Duklja), Podgorica, 1–9; Đ. Stričević, *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine – kompleks krstoobrazne crkve. Referat pročitan na sednici Arheološkog instituta SAN 9. 5. 1955. g.*, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje (Documentation of the Center for Archeological Investigation of Duklja), Podgorica, 1–18; D. Vukčević, D. Todorović, D. Stričević, *Duklja kod Titograda. Rimsko naselje*, Starinar 7/8 (1956–1957) 409–410; I. Nikolajević-Stojković, *Ranovizantijska arhitektonska dekorativna plastika u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori*, Beograd 1957, 63–69; V. Korać, *Duklja*, Starinar 9–10 (1958–1959) 378–379; V. Korać, *Arhitektonski ukras u kamenu između antike i rane Vizantije u ostacima grada Duklje (Doclea)*, Starinar 59 (2009) 191–219.

[15] S. Gelichi, C. Negrelli, S. Leardi, L. Sabbionesi, R. Belcari, *Doclea alla fine dell'antichità. Studi e richerche per la storia di una città abbandonata della Prevalitania (Duklja na kraju antičkog doba. Studije i istraživanja istorije jednog napuštenog grada Prevalitanije)*, in: *Nova antička Duklja* III, Podgorica 2012, 10–40.

[16] Munro, *Diary*, August 15th (Tuesday) 1893.

[17] Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Ministarstvo unutrašnjih djela, 1893, *J. A. R. Munro à Ministre des Affaires Étrangers*, Cettigne, 17. aôut 1893, f. 72 (88), 1255; T. Koprivica, *Britanska arheološka misija u Crnoj Gori 1893. godine*, in: Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *O rimskom gradu Dokleji u Crnoj Gori*, 62 et passim.

[18] Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Ministarstvo unutrašnjih djela, 1893, *J. A. R. Munro à Ministre de l'Intérieur,* Cettigne, 17. aôut 1893, f. 72 (88), 1255.

[19] Munro, *Diary*, August 17th (Thursday) 1893.

[20] Glas Crnogorca 32 (subota, 7/19 avgust 1893) 4.

[21] The Government retained the right to chose the conditions, should Munro decied to continue with the exploration after the beginning of October; Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Ministarstvo inostranih djela, 1893, *Governement de Montenegro à J. A. R. Mun-*

Fig. 4. Fragments of stone sculpture in the altar space of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

designated Rovinski as its delegate through the duration of Munro's excavations at Doclea.[22] Montenegrin authorities strove to secure the best of conditions for Munro's field work.[23] On August 29th Munro arrived at Doclea. Highly impressed, he called it "little Pompeii".[24] Rovinski informed him of the results of previous exploration and terrain prospection of the site ensued (Fig. 1).[25] Munro wrote: "On such a site the excavator has to trust as much to luck as to skill and his results are likely to prove valuable rather in the mass than in detail."[26] Camp was set up *in situ*, in a structure located by the basilica on the forum which had already been erected by Rovinski.

Excavations began on September 2nd, 1893 on the part of the terrain which lies close to the Morača River.[27] Munro found the spot interesting because of the three fully preserved pillars jutting out from a heap of stones. This terrain was conveniently set for field work because the workers could throw the rubble directly into the river. A small private house was soon discovered. Workers were divided into three additional groups – distributed to the south and north of the main road and the thermae.[28] While excavations were in progress at the designated locations, Munro and Anderson were drawing a plan of the forum and the temples of the western part of the city, copying epigraphic inscriptions and surveying the outlying terrain. As time went by, Munro was dissatisfied with the results achieved so it was on September 12th that he decided to begin excavations at a new locality, on the eastern side of the city, where there were "mounds" with pieces of architectural sculpture protruding from the surface.[29] On the eastern side, under a layer of bricks and scattered mortar a mosaic floor made of white, black, red and green tesserae was found. Remains of walls were subsequently found on the eastern side of the building as well as an apse, semicircular on the inside and hexagonal on the outside, along with fragments of architectural sculpture, a pillar of a marble balustrade, several capitals with carved crosses, several marble fragmets of small cornices, colonettes and other fragments (Fig. 2). In front of the apse, lying on the revetment, were fragments which, in Munro's opinion,

ro, Cettigne, 10/22 août 1893, f. 45, 992; Munro, *Diary*, August 22nd (Tuesday) 1893.

22 Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Ministarstvo inostranih djela, 1893, *Governement de Montenegro à J. A. R. Munro*, Cettigne, 10/22 août 1893, f. 45, 992.

23 Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Ministarstvo inostranih djela, 1893, *J. Lazoviću, okružnom kapetanu u Podgorici*, Cetinje, 16/28 avgust 1893, f. 46/a, 2012; Đ. Pejović, *Prilog proučavanju Duklje*, Stvaranje 5 (Titograd 1956) 354–355; Koprivica, *Britanska arheološka misija u Crnoj Gori*, 62.

24 Munro, *Diary*, August 29th (Tuesday) 1893.

25 *Ibid*.

26 Munro, *Excavations in Montenegro, Podgoritza, Montenegro, aug. 30, 1893*, 460.

27 Munro, *Diary*, September 2nd (Saturday) 1893.

28 *Ibid*., September 6th (Wednesday) 1893.

29 *Ibid*., September 12th (Tuesday) 1893.

Fig. 5. Fragments of stone sculpture in the altar space of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

formed a roughly structured grave and one bore an inscription in Latin.[30] Munro knew that Doclea was an episcopal seat and it was clear to him from the first day on that he had discovered a structure of considerable importance. "The site does not lei deep and is in every way most promising", he wrote with satisfaction.[31] Exploration works on the eastern part of the basilica continued the very next day.[32] Spatial units to the south and north of the apse and connected by doorways with the aisles were unearthed. In the room positioned to the left of the apse a large, flat travertine slab was discovered and it had been part of a structure with three large circular holes which may once have held coloumns. Munro believed that this may have been the altar, turned upside down. This slab can be seen

Fig. 6. Window grille in basilica A (Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, foto J. W. C. Anderson)

[30] The text of the inscription, now lost, ran as follows:
...IVS
QVIR(ina tribu)
GENIALIS
[viator] CO(n)S(ulum) ET
P[raet(orum)] SAC(e)RD(os)
AT ARAM CAESAR(is)
DEC(urio)
[test]AMEN(to)[poni]
IVSSIT
[loco dato decreto] D(ecurionum)

Cf. Munro, *Diary*, September 13th (Wednesday) 1893; Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 54–55, inscription no. 64 (drawing); *Corpus Inscriptionum Latinarum III. Inscriptionum Orientis et Illyrici Latinarum Supplementum*, ed. T. Mommsen, O. Hirschfeld, A. Domaszewski, Berolini 1902 (= CIL III) 13827, p. 2253; Rovinski, *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti* IV, 390; P. Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, Wien 1913 (= P. Sticotti, *Rimski grad Duklja u Crnoj Gori*, Podgorica 1999), 160, inscription no. 11; J. J. Martinović, *Antički natpisi u Crnoj Gori (Corpus Inscriptionum Latinarum et Graecarum Montenegri)*, Kotor 2011, 179, inscription no. 198.

[31] Munro, *Diary*, September 12th (Tuesday) 1893.

[32] *Ibid*., September 13th (Wednesday) 1893.

Fig. 7. Capitals in basilica A (Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, foto J. W. C. Anderson)

on a photograph (Fig. 2). Munro was of the opinion that he had discovered the substructure of the "high" altar in front of the apse and that the numerous large fragments in its vicinity indicated the existence of an altar screen (Fig. 3). Subsequent finds included balustrade coloumns, finely sculpted pieces of marble slabs, a large number of crosses (Figs. 4, 5), window grilles (transennae) (Fig. 6), capitals [one Ionic with a cross, several impost capitals and two of the Corinthian order (Fig. 7), identical to those from the civic basilica on the forum] "and others byzantine carvings".[33] Munro organized the workers who "arranged the fragmenti, capitals, columns, etc. in fancy way which may puzzle the archeological vistitor".[34] Thus, the fragments were removed from the original locations on which they had been found. On the grounds of the *Report* put together by British archaeologists and revision exploration of the site carried out in 1954, all works of sculpture from basilica A was dated to the pre-Justinian's era.[35]

As a find of particular importance Munro mentions "the flooring of the apse and in front of it has been raised 6 or 8 inches – the old floor remains below, without mosaic and explains the level of the column base at the south corner of the apse".[36] The remains of this coloumn base are clearly visible on one of the photographs (Fig. 3) while on the ground plan of the basilica (Fig. 8), published as part of the *Report*, they appear to be positioned at apse floor level. On the north side of the apse mosaics spread even under the stone benches which offers clear indication that the synthronon was added at a later date.[37] Should we rely on Munro's notes, three different strata can be identified in the apsidal part of basilica A – chronologically first, the layer lacking mosaic decoration the level of which corresponds to that of the coloumn base on the south side, next the raised flooring of the apse and the space preceding it, with preserved mosaic decoration, and, finally, the most recent stratum contemporaneous to the raising of the synthronon and the episcopal throne. Diary entries do not offer a clear explanation regarding the relation of this phase to the other parts of the basilica.

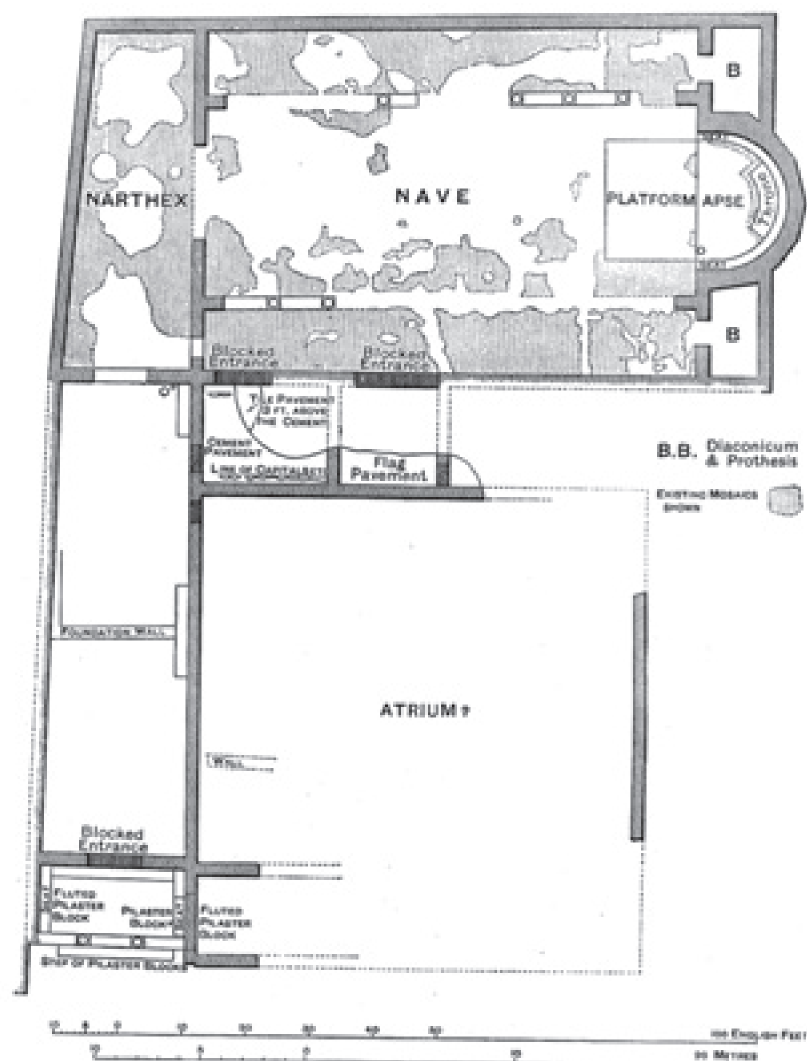


Fig. 8. Ground plan of basilica A (after On The Roman Town Doclea in Montenegro, 1896)

Fig. 9. Basilica A, view from the north (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

The last coloumn on the north side retained the position it had from the time it had collapsed, between its base and its capital.[38] Other coloumns and capitals were found "in their proper positions".[39] Coloumn bases in the north aisle were mostly found *in situ*, which proved helpful in tracing the precise size of the lateral aisles of the ba-

33 *Ibid.*, September 14th (Thursday), September 15th (Friday) 1893.

34 *Ibid.*, September 21st (Thursday) 1893.

35 Nikolajević-Stojković, *Ranovizantijska arhitektonska dekorativna plastika*, 64.

36 Munro, *Diary*, September 21st (Thursday) 1893.

37 Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 23.

38 Munro, *Diary*, September 14th (Thursday) 1893.

39 *Ibid.*, September 14th (Thursday) 1893.

Fig. 10. Fragments of stone sculpture in the southwestern corner of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

silica. The south aisle was not as well preserved as the one on the north.

A central entrance was found at the western end of the basilica, as well as a doorway in the western part of the south aisle of the basilica. Munro notes that a similar doorway stood also on the western wall of the north aisle and that it had been walled-up "in antiquity".[40] The walled-up doorway on the western wall of the north aisle does not appear on the ground plan of the basilica (Fig. 8), although it can easily be spotted on the photograph (Fig. 3). The british archaeologist was very pleased with the results and the progress of the works.[41] The western wall of the narthex was the next part of the structure to be unearthed. Stairs at the south end of the narthex, which once served as the main approach to the basilica, appeared to Munro as a later addition, dating from a time which followed the construction of the "original" building.[42] Munro notes, and the same can be observed on one of his pohotographs (Fig. 9), that three steps stood at the center of the western wall of the narthex and that they lead to some sort of structure "at high level", made up of two pairs of parallel blocks foming a passage of a sort. The *Report* says that there were three rooms without doors behind this wall.[43] Exploration of this part was never finished because of the diffiiculties encountered in the course of excavations.[44]

There were two walled-up doors in western part of the south aisle, as can be observed on the photographs

Fig. 11. Fragments of a Roman cipus found in the south nave of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

(Figs. 9, 10).[45] Several large stones with carvings of rosettes and encircled floral motifs were found near the southwestern corner of the basilica (Figs. 10, 12). They were found face down, directly on the mosaic floor, and appeared to Munro to have constituted side panels of a sarcophagus which could have been used as coloumn bases. By examining the photographs we can see clearly that Munro made a mistake in interpreting the function of the mentioned fragments and that they could not have served sarcophagus slabs of coloumn bases.[46] They could, on

40 *Ibid*., September 14th (Thursday) 1893.

41 *Ibid*., September 15th (Friday) 1893.

42 *Ibid*., September 16th (Friday) 1893.

43 Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 26.

44 Munro, *Diary*, September 16th (Saturday) 1893.

45 *Ibid*., September 15th (Friday) 1893.

46 We have identified one block of stone from this group among the fragments of stone sculpture and sarcophagi located in the garden of Kusle's house in Podgorica. The dimensions of this fragment are 101 × 80 × 18 cm.

Fig. 12. Remains of the floor mosaic in the southwestern corner of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

Fig. 13. Remains of the floor mosaic in the southwestern corner of basilica A (Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, foto J. W. C. Anderson)

Fig. 14. Portico of basilica A (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

the other hand, have belonged to a parapet screen which separated the south aisle from the nave. A cipus decorated with three bust, upper part missing, was also found in the south aisle of ghe basilica (Fig. 11).[47] A fragment of an inscription with lettering empasised in red paint was found in front of the south wall of the basilica.[48]

[47] The inscription reads:

D(is) M(anibus)
FL(avio) VRSO DO(mo)
AQR(uvio ?) QVIV
IXIT A(nnos) P(lus) M(inus)
XXXVIII VAL(eria)
MARCELLI(na)

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 45–46, inscription no. 38 (drawing); CIL III, 13829, p. 2253; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 179–180, inscription no. 53 (drawing 138); Martinović, *Antički natpisi*, 175, inscription no. 191.

[48] The inscription, now in the depo of the Museum in Podgorica, reads:

MEMORIA LON(?)
GEVO CONSECRAT
QVISQ·FABRICAHEC
………...VATALARE

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 56, inscription no. 69 (drawing); CIL III, 13842, 2254; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 184, inscription no. 67 (drawing 147); N. Vulić, *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik Srpske kraljevske akademije 71 (1931), 125, inscription no. 304 (photo-

Fig. 15. Cruciform church, view from the northeast (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

Fig. 16. North part of the cruciform church and basilica B (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

Mosaic flooring was preserved through the entire space of the basilica, worst preserved in the naos and best in the south nave. The mosaics were cleaned, and best preserved fragments were washed and photographed (Figs. 12, 13). Anderson described them: "The patterns interlaced spirals, or diamonds and squares and are worked out in some five or six colors."[49]

As no architraves were found, according to Munro, the roof of the basilica was made of wooden beams and brick.[50] It was the roof that fell first, followed by the coloumns, which rest against several inches of rubble, and finally the walls, the material of which filled in the entire structure.[51]

Four days of exploration were enough for Munro to define clearly and fully the space of the basilica. Works continued on the western wall of the narthex and in the space south of the narthex.[52] A stretch of pavement was unearthed outside the door of the basilica. Its corner, to the right side of the narthex door, was cleared of rubble. An imprint of a coloumn was found by the door and a piece of a window grille (similar to that already uncovered in the basilica) was found in the corner, built into the pavement as an opening intended for waste water management, as well as a fragment of an inscription.[53]

A wide road opened towards the south starting from basilica A, lined on either side by walls with mounds of stone behind them. The eastern wall was doubled at the beginning, turning later into a single line and again, once more, becoming double and single in the end.[54] Half way

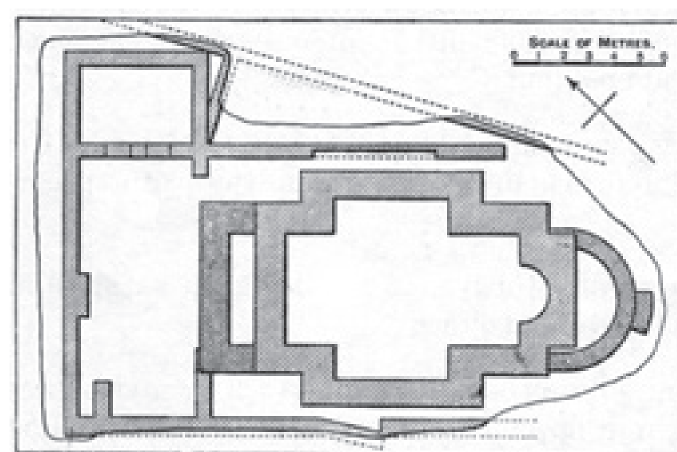


Fig. 17. Ground plan of the cruciform church and basilica B (after On The Roman Town Doclea in Montenegro, 1896)

down this passage Munro discovered the remains of a wall which he believed was of a later date or simply the base of the pavement. At the end of the passage remains of a portico facing the south side of the basilica were uncovered. On top of the steps there were bases of two pillars *in situ* (Fig. 14). Fragments of two pillars were found in the vicinity which, according to Munro, were too large for the preserved bases and the flat "Byzantine capital" of large diameter.[55] Pilasters were found by the eastern and western parts of the wall and, to Munro, their size seemed disproportionately large in comparison to the portico.[56] The entire structure was made of fine blocks of stone which lead Munro to the conclusion that they belonged to the cruciform church. Two marble fragments with incriptions, probably pertaining to Roman funerary monuments, were also found by the portico.[57] We can not define the exact inscriptions in question. A short distance from the portico, to the north, towards basilica A, there was a wall with a walled-up passage which extended towards the east. Munro came to the

graph); J. Šašel, A. Šašel, *Inscriptiones Latinae quae in Iugoslavia inter annos MCMIII et MCMXL repertae et editae sunt*, Ljubljana 1986, p. 143, no. 1844; Martinović, *Antički natpisi*, 140, inscription no. 126 (drawing).

49 Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3, *Anderson to Jelić*, Sheffield, 10 August 1894.

50 Munro, *Diary*, September 14th (Thursday) 1893.

51 Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 25.

52 Munro, *Diary*, September 22nd (Friday) 1893.

53 The inscription, now lost, ran as follows:

.......(ded)ICAVIT...

....................CR.............

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 42, inscription no. 27; Martinović, *Antički natpisi*, 174–175, inscription no. 190 (drawing).

54 Munro, *Diary*, September 23rd (Saturday) 1893.

55 This capital, in all probability, appears on the photograph of coloumns and capitals from the western part of the cruciform church (Fig. 19).

56 Munro, *Diary*, September 23rd (Saturday) 1893.

57 *Ibid.*, September 22nd (Friday) 1893.

Fig. 18. Cruciform church and basilica B, view from the west (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

conclusion that this architectural structure with a portico constituted a propylaeum.[58]

While excavation works on the portico were coming to a close, a new find was being unearthed south of the church.[59] It took Munro some time before he was able to define the area to be investigated. Although it was clear to him from the very beginning that the structure was not too grand in size, he believed that it was of great significance. This was a cruciform building with walls built in the same manner, of high quality masonry (Fig. 15).[60] The east part was square in plan, with a semicirsular apse of inferior quality masonry which Munro considered to be a later addition to the cruciform church.[61] A three feet high sculpted cornice was found by the north wall of the church (Fig. 16). It was similar to the windows on the south side of the civic basilica on the forum. Two massive walls "which run down to a pavement" were discovered at the western end of the building.[62] In his diary entries, Munro supposed that the exterior of the building was original while the interior, because of its poorer masonry and built-in blocks of stone, was not. The outer wall of the church was marked differently on the ground plan (Fig. 17) although the text of the report claims that it is of the same date as the rest of the cruciform church.[63] The position of the building, connected by a passage with basilica A, lead Munro to believe that this structure had been turned into a baptistery but that it actually originated from Roman imperial times. However, since there was no trace of a piscina, Munro concluded that "perhaps our Baptistery is merely a little church".[64] Walls which ran parallel to the latteral walls of the cruciform church were also excavated, positioned at a distance of 0.55 m and quite close to its its western end.[65] Yet another wall was found on the northeast side of the church and its course ran parallel to the south side of the building and extended to the eastern end of the western transept. A small-scale closed space was located by the north wall of the church and a threshold with a coloumn base at its center was found *in situ* in its southern wall.[66] This coloumn base is clearly visible on a preserved photograph (Fig. 18).

The wall in front of the western wall of the cruciform church had a threshold with coloumn bases on both sides and a perfect "nest" of pillars, capitals and other architectural fragments (Fig. 19).[67] These, together with the fragments discovered in the course of revision excavations of 1954, were divided into two groups. The first was made up of fragments found on the surface, around the cruciform church, while the other included finds from the stratum of basilica B, discovered under a layer of Byzantine roof tiles.[68] Among the fragments, "facing the west end of the Baptistery", was the architrave with the votive inscription of diaconissa Ausonia (Fig. 20).[69]

58 *Ibid.*, September 23rd (Saturday) 1893.

59 *Ibid.*, September 22nd (Friday) 1893.

60 *Ibid.*, September 23rd (Saturday) 1893.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 29.

64 Munro, *Diary*, September 25th 1893.

65 Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 29.

66 *Ibid.*, 30.

67 Munro, *Diary*, September 29th (Friday) 1893.

68 Nikolajević-Stojković, *Ranovizantijska arhitektonska dekorativna plastika*, 65–69.

69 The inscription, now lost, read: † AUSONIA DIAC(ONISSA) PRO VOTO SUO ET FILI[O]RUM SUORUM F[ACIENDUM CURA-

Fig. 19. Coloumns and capitals in front of the western part of the cruciform church and basilica B (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

Two architectural fragments of an entrance with a tympnon, as well as a fragment with a hole made in order for piping to run through it at an obtuse angle, appeared to occupy much of Munro's interest but he was not able to fit them into any broader architectural structure.

Although Munro discovered both the cruciform church and basilica B, his interpretation of the two was incorrect. It was Sticotti already who identified two different periods of construction and noted that the cruciform church had been erected on the foundations of basilica B.[70] In the course of revision excavations of 1954, it was discovered that basilica B was of the three-nave type. A spatial unit was found in the south part of the narthex, corresponding to that at the north end discovered already by Munro. The flooring unearthed in the center of the narthex was present in all three spaces.[71] Based on its architectural structure and sculptural decoration, basilica B is dated to the VI century, although in certain opinions it can also be associated with the V century.[72] The slanted wall, considered to be the edge of an undiscovered street, was, in fact, the outer wall of a building which extended towards the central point of the complex comprised of the two churches. Remains of walls of a third building, older than basilica B, were discovered in the course of revision excavations underneath the rigdge in the floor of the narthex.[73] The inner space of this structure was divided into several units.[74] The presence of a number of different strata was confirmed also by exploration carried out in 2011.[75] A ceramic fragment discovered in 1954 dates from the period of Illyrian Halstat, and that constitutes the fourth phase at this locality and speaks of its significant importance and continuity as cultic site.[76]

Several inscriptions were found inside the cruciform church. A fragment of an inscription which Munro thought had come from the civic basilica was found in its

VIT]† F(E)C(IT) S(IBI); CIL III, 13845, p. 2254; Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 42–43, inscription no. 28; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 146, fig. 83 (drawing); *Istorija Crne Gore* I, 369; Rovinski, *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti* IV, 391; B. Šekularac, *Tragovi prošlosti Crne Gore. Srednjovjekovni natpisi i zapisi u Crnoj Gori, kraj VIII – početak XVI вијека*, Cetinje 1994, 19–20.

70 Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 141–147.

71 It was terrazzo made of a thick layer of mortar and broken brick (*opus signinum*). Cf. Stričević, *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine*, 9–11.

72 Nikolajević-Stojković, *Ranovizantijska arhitektonska dekorativna plastika*, 65–69; *Istorija Crne Gore* I, Titograd 1967, 270 (J. Kovačević); M. Zagarčanin, *O nekim pitanjima ranohrišćanskog i srednjovjekovnog graditeljstva u Dokleji i Baru, sa posebnim osvrtom prema paganskim kultnim predstavama*, in: *Nova antička Duklja* III, 49–50.

73 Stričević, *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine*, 12.

74 Pottery remains dating from late Roman times as well as a coin from the time of Aurelian (270–275) were found by the older building. Cf. Stričević, *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine*, 13.

75 Gelichi, Negrelli, Leardi, Sabbionesi, Belcari, *Doclea alla fine dell'antichità*, 24–27.

76 Stričević, *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine*, 13.

Fig. 20. Votive inscription of diaconissa Ausonia, cruciform church, view from the west (Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, Doclea, Photograph Album, 1893)

center.[77] Two parts of a single inscription were found at two different spots within the church – the upper part was built into the south wall while the lower lay at the center of the building.[78] A fragment of one inscription was built into the inner face of the north wall.[79] One other fragment of an inscription was found by the northeastern corner of the church.[80]

In Munro's *Diary* we can also find interesting data on grave finds which are not mentioned in the *Report*. Two graves of simple construction were found by the northeastern corner – one at the corner of the transept and the naos (grave 2),[81] and the other by the "outer" apse (grave 3).[82] A grave made of blocks of stone was discovered at the northwestern corner, aligned with the north wall, and it lay just a foot under the surface (grave 6).[83] Skeletons were the sole contents of all three graves. Although more recent historiography claims the existence of a funerary crypt inside the cruciform church, as well as a grave or ossarium inside its narthex, these claims have not been confirmed by excavations carried out in 1954.[84] Apart from the three graves unearthed by Munro, four other graves were found in this complex in 1954 – one in the northern room of basilica B (grave 1), another in the north part of the narthex (grave 4), overlapping grave 6, yet another in the south part of the narthex (grave 5) and, finally, to the northeast of the apse of basilica B (grave 7).[85] They are not dated to a precisely defined period but are considered to be contemporaneous to the more recent stratum of the complex, that of the cru-

---

[77] The inscription, now lost, read: [DOC]L HONORES OMN[ES]… INAVR[AVERUNT]. Cf. Munro, *Diary*, September 23rd (Saturday) 1893.

[78] The inscription reads:

CN(aeo) SERTO(rio)

C(ai) F(ilio) BROCC(ho)

AQVILIO

AGRICOLA(e)

PEDANIO FV(sco)

SALINA(tori)

IVLIO SERVIA(no)

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 52, inscription no. 55 (drawing); CIL III, 13826, p. 2253; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 173, inscription no. 35 (crtež 125); Martinović, *Antički natpisi*, 177, inscription no. 194 (drawing).

[79] The inscription read:

……[Caesa]RI

[pontifici] M(aximo) TR(ibunicia) [potestate]

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 37, inscription no. 17 (drawing); CIL III, 13824, p. 2253; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 164, inscription no. 20 (drawing 113); Martinović, *Antički natpisi*, 155, inscription no. 154.

[80] The inscription, now lost, read as follows:

………A……..

…………NOB(ilissimo)

[Caesari res publica] D(edit) D(onavit)

Cf. Munro, Anderson, Milne, Haverfield, *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, 37–38, inscription no. 18; CIL III, 13825, p. 2253; Sticotti, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, 164, no. 21 (drawing 114); Martinović, *Antički natpisi*, 155, inscription no. 155.

[81] Identification of graves given according to documentation from exploration works carried out in 1954.

[82] In the course of 1954, it was discovered that the impost capital from basilica A was found in secondary use as a cover slab of this infant's grave. Cf. Nikolajević-Stojković, *Izvještaj o radu na Duklji 1954. godine*, 3.

[83] Munro, *Diary*, September 23th (Saturday) 1893.

[84] Zagarčanin, *O nekim pitanjima ranohrišćanskog i srednjovjekovnog graditeljstva u Dokleji i Baru*, 49. Zagarčanin relies on Sticotti who offers no such data.

[85] Korać, *Krstoobrazna crkva na Duklji*, 1–10.

ciform church. The one with the highest quality masonry is grave 6 and inside it was a piece of dark coloured textile woven with gold thread at the bottom[86] In all probability, this indicates that grave 6 had been intended for a high official of the state or church.

Munro presumed that the "square" south of basilica A was an atrium.[87] Exploration of this part of the site went on along with the exploration of the cruciform church. The wall on the north side of the atrium, in Munro's opinion, belonged to a cloister of which only two small rooms and coloumn bases, as well as displaced shafts, remained.[88] In the room adjacent to the south wall of the basilica and the east wall of the passage cement flooring as well as roof-tile flooring is preserved (three feet above the level of the cement), one in the southwestern and the other in the northeastern part. Two coloumn bases stood on this foundation, forming a bench of a sort, and Munro presumed that this may have been the cloister courtyard.[89] Flag pavement is preserved in the south part of the other room. A short distance from the wall running parallel to the wall of the cruciform church lay the south wall of the atrium.[90] Munro located its eastern wall by the water cistern (?), which does not appear on the plan of the city, nor is it to be found on photographs.[91]

The last week of exploration works, after the workers had finished with the excavations, Munro spent drawing the plan of the city and copying the inscriptions, while Milne was engaged at the cruciform church and the drawing of mosaics from basilica A.[92] On October 3rd, the Minister of the Interior, Božo Petrović, informed Munro that he should be bringing the excavations to a close and that, upon the return of prince Nikola to Cetinje, he should receive precise instructions what is to be done with the "antiquities".[93] Munro completed his excavations at Doclea on October 5th, 1893, and Milne stayed on at the site for another couple of days, in order to complete work on the city plan and the unearthed mosaics.[94]

The official newspaper *Glas Crnogorca*, which had already published several reports on the progress of the excavations, noted that the the finalization of works at Doclea was "crowned by brilliant success".[95] Preserved sources offer information regarding the fate of the finds.[96] From Rovinski's correspondence with Munro, dating from the beginning of 1894, we learn that the British archaeologist was interested in whether the mosaics of basilica A had been adequately protected.[97] Rovinski informs him, and finding excuse in his private obligations and bad weather conditions, that he did not succeed in his edeavours to protect the locality.

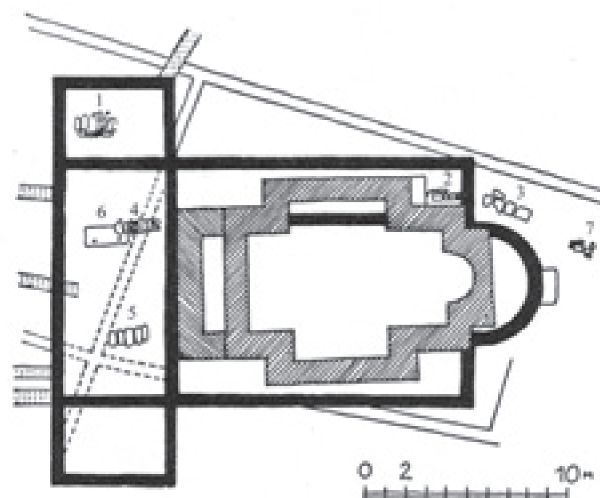


Fig. 21. Ground plan of basilica B and the cruciform church with marked graves [after Istorija Crne Gore I]

Munro's *Diary* speaks both of the feat of organizing the excavations and of the attitude of the Montenegrin authorities towards the exploration undertaken by the British archaeologists.[98] The *Diary* also includes information on field prospecting realized by Munro and his associated in the environs of Doclea. In Podgorica they visited the palace of prince Nikola at Kruševa Glavica where the coloumns and fragments of stone carvings found at Doclea in the course of campaigns of 1890–1892 were housed.[99] At Stara Varoš they searched for remains of architectural fragments from Doclea which had been built into residential buildings.[100] They were also interested in the route of Doclea's ancient Roman water supply system as well as in the remains of the church at Zlatica.[101] Their attention was also focused on the fortress at Spuž and the monastery of Saint Stephen (Ćelija Piperska, note by T. K.).[102]

Although it is clear that the structures of the eastern part of Doclea belong to the Early Christian period, precise chronological dating of both the individual buildings, as well as of the Early Christian complex in its entirety, requires further systemmatic archaeological investigation.

Regardless of the fact that Munro's diary entries offer no precise information on the identification of strata or the ubication of finds of fragments of architectural sculpture, and putting aside the occasional mistakes of his interpretations, all together, accompanied by the photographic documentation made in the course of his exploration, they constitute a prerequisite source for the study of sacral topography of Christian Doclea.*

86 *Ibid.*, 4–5.

87 Munro, *Diary*, September 27th (Wednesday) 1893.

88 *Ibid.*, September 28th (Thursday) 1893.

89 *Ibid.*, September 27th (Wednesday) 1893.

90 *Ibid.*, September 28th (Thursday) 1893.

91 *Ibid.*, September 27th (Wednesday) 1893.

92 *Ibid.*, October 3th (Tuesday), October 4th (Wednesday), October 5th (Thursday) 1893.

93 *Ibid.*, Octobar 3rd (Tuesday) 1893.

94 *Ibid.*, Octobar 5rd (Thuesday) 1893; Glas Crnogorca 40 (subota, 2. oktobar 1893) 3.

95 *S Duklje*, Glas Crnogorca 39 (subota 25. septembar / 7. oktobar 1893) 3–4.

96 The fact that greater care was taken of the tools than of the site itself and the fragments of sculpture discovered at the locality is attested also by the letter written by the overseer of the works, Božo Dukljanović, in which he asks Rovinski what is to be done with the tools the British scholars left after they finished with their works at Doclea. Of course, there is not mention of the finds; Sankt-Peterburgskiĭ filial Arkhiva Rossiĭskoĭ akademii nauk, f. 123, Rovinskiĭ Pavel Apollonovich (1831–1918), op. 1, № 99: *Božo Dukljanović Pavlu Rovinskom*, undated, doc. no. 7.

97 Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, *Rovinski à Munro*, Cetigne, 17/29 I 1894.

98 Koprivica, *Britanska arheološka misija u Crnoj Gori*, 62–64.

99 Munro, *Diary*, September 17th (Sunday) 1893.

100 *Ibid.*, August 28th (Monday) 1893.

101 *Ibid.*, September 1st (Friday) 1893; September 3rd (Sunday) 1893; September 14th (Thursday) 1893; September 19th (Tuesday) 1893.

102 *Ibid.*, September 19th (Tuesday) 1893.

* The author wishes to express her gratitude to prof. Jelena Erdeljan for translating this text into English.

LISTA REFERENCI – REFERENCE LIST

Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu, Fond Luke Jelića, XIV/3.

Ashmolean Museum of Art and Archeology University of Oxford, Archive, J. A. R. Munro, *Doclea*.

Državni arhiv Crne Gore, Cetinje, Fond Ministarstvo unutrašnjih djela, 1893; Fond Ministarstvo inostranih djela 1893.

Sankt-Peterburgskiĭ filial Arkhiva Rossiĭskoĭ akademii nauk, F. 123, Rovinskiĭ Pavel Apollonovich (1831–1918), op. 1, № 99.

Corpus Inscriptionum Latinarum III. Inscriptionum Orientis et Illyrici Latinarum Supplementum, ed. T. Mommsen, O. Hirschfeld, A. Domaszewski, Berolini 1902.

Denton W., *Montenegro. Its People and their History*, London 1877.

Denton. V., *Nekoliko dana u Crnoj Gori*, Istorijski zapisi (Cetinje, septembar 1937) 144–146.

De Rossi G. B., *Podgoritza in Albania – Insigne tazza vitrea figurate*, Bulletino di archeologia christiana, 5 (1874) 153–155.

De Rossi G. B., *L'insigne piatto vitreo di Podgoritza oggi nel museo Basilewsky in Parigi*, Bulletino di archeologia christiana 2 (1887) 77–85.

Dumont A., *Séance du 5 février*, Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (1873) 71–73.

Finney P. C., *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York 1994.

Gelichi S., Negrelli C., Leardi S., Sabbionesi L., Belcari R., *Doclea alla fine dell'antichità. Studi e richerche per la storia di una città abbandonata della Prevalitania (Duklja na kraju antičkog doba. Studije i istraživanja istorije jednog napuštenog grada Prevalitanije)*, in: *Nova antička Duklja* III, Podgorica 2012, 10–40.

Glas Crnogorca 8 (Cetinje, nedjelja, 18. februar 1890) 2.

Glas Crnogorca 32 (Cetinje, subota, 7/19 avgust 1893) 4.

Glas Crnogorca 39 (Cetinje, subota, 25. septembar / 7. oktobar 1893) 3–4.

Glas Crnogorca 40 (Cetinje, subota, 2. oktobar 1893) 3.

Istorija Crne Gore I, Titograd 1967, 281–442 (J. Kovačević).

Kovaljevski J., *Crna Gora i slovenske zemlje*, prev. D. Čupić, Podgorica 1999.

Koprivica T., *Nikola I Petrović Njegoš i istraživanje Duklje*, Istorijski zapisi, 83, 4/10 (2011) 215–223.

Koprivica T., *Russkie avtory putevykh zametok i issledovateli o Dukle (Diokletii),* in: *Mezhdunarodnai͡a nauchnai͡a konferentsii͡a "Rossii͡a i Balkany v techenie poslednikh 300 let"*, Podgorica–Moskva 2012, 515–526.

Koprivica T., *Britanska arheološka misija u Crnoj Gori 1893. godine*, in: J. A. R. Munro, W. C. F. Anderson, J. G. Milne, F. Haverfield, *O rimskom gradu Dokleji u Crnoj Gori*, Podgorica 2013, 61–64.

Korać V., *Krstoobrazna crkva na Duklji, deo izvještaja o iskopavanjima na Duklji u 1954*, Pročitano na sednici Arheološkog muzeja SAN 9. maja 1955, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje, Podgorica, 1–10.

Korać V., *Duklja*, Starinar 9–10 (1958–1959) 378–379.

Korać V., *Arhitektonski ukras u kamenu između antike i rane Vizantije u ostacima grada Duklje (Doclea)*, Starinar 59 (2009) 191–219.

Le Blant E., *Les bas-reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funéraires (1)*, Revue archéologique 38 (1879) 231–233.

Levi P., *The Podgoritza Cup*, Heythrop Journal 4 (1963) 55–66.

Martinović J. J., *Antički natpisi u Crnoj Gori (Corpus Inscriptionum Latinarum et Graecarum Montenegri)*, Kotor 2011.

Mišura A., *Doclea (Duklja) i lanjski arheološki radovi osobitim obzirom na pisane spomenike (epigrafija)*, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje, Podgorica, 1–9.

Mowat R., *Exemples de gravure antique sur verre. A propos de quelques fragments provenant de Duklje (Monténégro)*, Revue archéologique 44 (1882) 295–297.

Munro J. A. R., Tubbs H. A., *Excavations in Cyprus, 1889. Second season's work. Polis tes Chrysochou. Limniti*, Journal of Hellenic Studies 11 (1890) 1–99.

Munro J. A. R., Tubbs H. A., Wroth W. W., *Excavations in Cyprus, 1890. Third season's work. Salamis*, Journal of Hellenic Studies 12 (1891) 59–198.

Munro J. A. R., *Excavations in Cyprus. Third season's work – Polis tes Chrysochou*, Journal of Hellenic Studies 12 (1891) 298–333.

Munro J. A. R., *Excavations in Montenegro, Podgoritza, Montenegro, aug. 30, 1893*, Athenaeum 3440 (London, Saturday, September 30, 1893) 459–460.

Munro J. A. R., Anderson W. C. F., Milne J. G., Haverfield F., *On the Roman Town Doclea in Montenegro*, Archaeologia 55 (1896) 1–60 (= J. A. R. Munro, W. C. F. Anderson, J. G. Milne, F. Haverfield, *O rimskom gradu Dokleji u Crnoj Gori*, Podgorica 2013).

Nikolajević-Stojković I., *Izvještaj o radu na Duklji 1954. godine*, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanja Duklje, Podgorica, 1–9.

Nikolajević-Stojković I., *Ranovizantijska arhitektonska dekorativna plastika u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori*, Beograd 1957.

Pejović Đ., *Prilog proučavanju Duklje*, Stvaranje 5 (Titograd 1956) 354–355.

Rovinski P. A., *Raskopka drevneĭ Dioklei, proizvedennai͡a po ukazanii͡u i na schet ego vysochestva chernogorskogo kni͡azi͡a Nikolai͡a (Ot 22-go i͡anvari͡a do 11-go fevrali͡a 1890 g.)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenii͡a 270 (1890) 1–19.

Rovinski P. A., *Prodolzhenie raskopki drevneĭ Dioklei (Ot 16-go apreli͡a do 8-go mai͡a 1890 g.; rabochikh dneĭ 13)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenii͡a 271 (1890) 17–22.

Rovinski P. A., *Prodolzhenie raskopki drevneĭ Dioklei (S 22-go fevrali͡a do 12-go mai͡a 1891 goda; rabochikh dneĭ bylo 35)*, Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenii͡a 279 (1892) 15–34.

Rovinski P. A., *Chernogorii͡a v ei͡a proshlom i nastoi͡ashchem. Geografiiŀa, istorii͡a, ėtnografii͡a, arkheologii͡a, sovremenoe polozhenie*, II/4, С.–Петербург 1909 [= idem, *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti IV. Državni život (1851–1907), arheologija*, Cetinje – Novi Sad 1994, 358–387].

Sticotti P., *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*,Wien 1913 (= P. Sticotti, *Rimski grad Duklja u Crnoj Gori*, Podgorica 1999).

Stillman W. J., *The Ruins of Dioclea*, The Times 32965 (Friday, May 21, 1890) 9.

Stillman W. J., *The Autobiography of a Journalist* II, Boston–Cambridge (Mass.) 1901.

Stričević Đ., *Arheološka iskopavanja u Duklji 1954. godine – kompleks krstoobrazne crkve. Referat pročitan na sednici Arheološkog instituta SAN 9. 5. 1955. g.*, Dokumentacija Centra za arheološka istraživanje Duklje, Podgorica, 1–18.

Thursday, June 14th 1894, Proceedings of the Society of Antiquaries of London XV (1895) 228.

The Times 33978 (Thursday, June 15, 1893) 6.

Vučković-Todorović D., Stričević Đ., *Duklja kod Titograda. Rimsko naselje*, Starinar 7/8 (1956–1957) 409–410.

Vulić N., *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik 71, Beograd 1931.

Tomanović L., *O Duklji (Dioclea)*, Nova Zeta (februar 1890) 71–75.

Zagarčanin M., *O nekim pitanjima ranohrišćanskog i srednjovjekovnog graditeljstva u Dokleji i Baru, sa posebnim osvrtom prema paganskim kultnim predstavama = On some Issues of Early Christian and Medieval Construction in Doclea and Bar, with a Specijal Reference to Pagan Cult Scene*] in: *Nova antička Duklja III*, Podgorica 2012, 45–71

Šašel J., Šašel A., *Inscriptiones Latinae quae in Iugoslavia inter annos MCMIII et MCMXL repertae et editae sunt*, Ljubljana 1986.

Šekularac B., *Tragovi prošlosti Crne Gore. Srednjovjekovni natpisi i zapisi u Crnoj Gori, kraj VIII – početak XVI vijeka*, Cetinje 1994.

Дневничке забелешке и фото-документација Џ. А. Р. Манроа о археолошким истраживањима Доклеје (Црна Гора) 1893. године

Татјана Копривица

Џ. А. Р. Манро је 1893. године са сарадницима В. К. Ф. Андерсоном и Џ. Г. Милном открио у источном делу Доклеје хришћански комплекс који су чинили остаци базилике А, базилике В и крстообразне цркве. Извештај о тим истраживањима објављен је 1896. године без пратеће фото-документације. Она се, уз Манроове дневничке забелешке, чува у Музеју *Ешмолијан* Универзитета у Оксфорду (*Ashmolean Museum of Art and Archeology, University of Oxford*).

У раду се разматра значај поменуте документације, која употпуњује сазнања о хришћанским грађевинама касноантичке Доклеје. Вредност јој је утолико већа што је локалитет након поменутих истраживања током сто двадесет година непрекидно био девастиран.

Приликом истраживања 1893. године дефинисан је простор тробродне базилике А, завршене на источној страни апсидом, споља шестоугаоном, а изнутра полукружном. Јужно и северно од апсиде откривене су просторије које су вратима биле повезане с бочним бродовима. Главни брод базилике од бочних бродова одвајали су стубови. У источном делу базилике пронађен је велики број фрагмената камене пластике који се датују у предјустинијански период. У базилици се налазила мозаичка подна декорација, најбоље сачувана у јужном броду. На основу Манроовиих дневничких забележака у апсидалном делу базилике А могу се идентификовати три слоја – најстарији слој је без мозаика и ниво му одговара нивоу базе стуба на јужној страни, издигнути под апсиде и простора испред ње са очуваном мозаичком декорацијом чини други слој, док најмлађи потиче из времена у којем су постављени синтронон и епископска катедра. У дневничким забелешкама није разјашњено у каквим су односима те фазе с другим деловима базилике.

Јужно од базилике А откривена је крстообразна црква, испод које се налазила старија тробродна базилика В, чији су темељи дефинисани у ревизионим истраживањима 1954. године. Датује се у V–VI век. У истраживањима 1893. године међу фрагментима архитектонске пластике нађена је греда с вотивним натписом ђаконисе Аусоније. Манро је у *Дневнику* поменуо и постојање трију гробница. У ревизионим истраживањима 1954. године у простору базилике В и крстообразне цркве откривене су још четири млађе гробнице, датоване у време грађења крстообразне цркве.

Базилика А и базилика В биле су повезане пасажом са крстообразном црквом, а између двеју грађевина налазио се атријум.

Иако је јасно да грађевине у источном делу Дукље припадају ранохришћанском градитељству, за успостављање извеснијих хронолошких одредница како појединих грађевина тако и целокупног хришћанског комплекса неопходно је обавити систематска археолошка истраживања.

Без обзира на то што у Манроовим дневничким забелешкама недостају прецизни подаци о идентификацији слојева, као и о местима проналаска фрагмената архитектонске пластике, и мада су нека од његових тумачења нетачна, оне су, уз пратећу фото-документацију, незаобилазан извор за проучавање сакралне топографије хришћанске Дукље.

Capturing light in Late Antique Ravenna
A new interpretation of the Archbishops' Chapel

Vladimir Ivanovici*

Accademia di architettura, Mendrisio

UDC 72.01:726.52.033](450 Ravenna)
75.046.3:27-558.3
DOI 10.2298/ZOG1337017I
Оригиналан научни рад

Analysing the cultural context in which the archbishops' chapel in Ravenna was built, the article proposes a new interpretation of the structure. Designed in a period when the Catholic Church and the Arian court were clashing, and displaying numerous baptismal motifs, the chapel seems to have been designed as a secluded baptistery. The structure's baptismal character transpires from its architecture and iconography, analysed here on the backdrop offered by Late Antique baptismal theory and iconography.

Keywords: Ravenna, chapel, light, baptism, ritual, architecture

The *cappella arcivescovile* from Ravenna represents a puzzling case. Despite being the only surviving private chapel from Late Antiquity, it received only a moderate amount of scholarly attention, perhaps due to the fact that its main function remains unknown.[1] The inscription in its narthex testifies to the Late Antique practice of praising lavishly decorated interiors for producing their own light, but unlike similar texts the Ravennate one goes beyond aesthetic considerations, evincing a complex theology of the Divine Presence manifested as light and of the cultic building as its mise-en-scène. The key to understanding the building lies, we argue, in the anthropological dimension of the text, an aspect so far overlooked by researchers. In light of our recent research on the role of light in Late Antique baptismal theology and ritual, we argue that the building was designed as a potential baptistery.

I. Ravenna at the Beginning of the Sixth Century

Despite the tolerant character of Theodoric's reign, the relations between the Arian and the Catholic churches appear tensed even before the king's radical change of heart.[2] The conflictual state is mirrored by the cultic buildings erected in the period, the iconography of both the archbishops' chapel and that of the baptistery of the Arians having polemic tones.[3] The secluded position as well as the anti-Arian agenda of the chapel's iconography indicate that the building was either a reaction to Theodoric's change of policy or that it reflects an already existing tension.

Bishop Peter II (494–519/520), to whom the chapel is traditionally ascribed, held office during most of Theodoric's rule. Elected bishop the year after Theodoric's conquest of Ravenna, Peter seems to have collaborated well with the Ostrogothic king, his signature appearing on official documents released by the court. Nevertheless, it must be stressed that the small, isolated chapel is the only cultic building made *intra muros* during his twenty-five years office.[4] Compared with the intense building activity of the Catholic Church before and after Theodoric's reign, as well as with that of the Arian Church in the same time frame, the matter is indicative of the Church's position during the Ostrogothic rule. Also, while in general it appears that the king discouraged proselytism in both directions, the building of an Arian baptistery for adults indicates a change of policy. The chapel's iconography, secluded position, and baptismal dimension appear thus as a reaction of the Church to the court's anti-Catholic attitude.

II. The Chapel as Baptistery

The chapel is at the last floor of the three-level structure that Bishop Peter II annexed to the *episcopium*. Affected by successive modifications, the oratory was restored to its original shape in the early twentieth cen-

* vladimir.ivanovici@usi.ch

[1] On the chapel v. F. W. Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, 201–202; idem, *Ravenna: Hauptstadt des spatantiken Abendlandes, II. Kommentar 1*, Wiesbaden 1974, 198–204; G. Mackie, *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function, and Patronage*, Toronto 2003; D. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010; M. C. Miller, *The Development of the Archiepiscopal Residence in Ravenna 300–1300*, Felix Ravenna 141/4 (1991/1992) 145–173; eadem, *The Bishop's Palace: Architecture and Authority in Medieval Italy*, New York 2000.

[2] V. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, 113–114. On the tension between the Arians and the Catholics in Theodoric's Ravenna v. Ch. Pietri, *Les aristocraties de Ravenna (Ve–VIe siècles)*, Studi romagnoli 34 (1983) 643–673, 662 cf. *Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus*, *Variae epistolae*, PL 69, 741B–44B (8.10–11) and *Boethius*, *Consolation of Philosophy,* trans. H. R. James, London 1897, 14–21 (1.4).

[3] V. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity,* 196, respectively 177–178.

[4] Agnellus, our main source for Ravenna in Late Antiquity, confuses Peter I Chrysologus (c. 431–450) with Peter II, so the information he gives on the latter's activity is not entirely reliable. Apart from the *monasterium*, a medieval term denoting private chapels cf. Mackie, *Early Christian Chapels*, 5, Peter II is said to have built a baptistery in Classe and a house (*collum*) next to the *monasterium* cf. *Agnelli Ravennati. Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis,* ed. D. Mauskopf Deliyannis, Turnhout 2006, 16 (50.1–5).

tury. While most of the original decoration survived in good enough state to allow its reconstruction, the original iconography of the apse and the chapel's lunettes remains unknown. Along with this loss, the closing of the door that allowed the accessing of the narthex through the adjacent tower appears as the main factor affecting the perception of the chapel as it was intended by its builders (Fig. 1). The inscription running on the narthex' walls, quoted *in extenso* by Agnellus, is instrumental in understanding the building's nature, revealing the baptismal perspective in which the architecture and decoration should be approached. As we will argue, the chapel's architecture, inscription, and iconography support the baptismal thesis.

II.1. The Architecture

The similarity of Late Antique baptism to ceremonies such as the one described by Apuleius in his *Metamorphoses* 11.23, or the one found in the so-called *Mithras Liturgy,* meant also the manipulation of one's response to the eventual rite through the setting of spatial thresholds.[5] Most visible in Cyril of Jerusalem's catecheses, the process through which the spaces adjacent to the baptistery were used to enhance the expectation is attested also in Late Antique Ravenna.[6] In the case of the chapel the spatial succession required by the ritual is evident in the relation between the tower, the narthex, and the chapel itself. The dark staircase of the tower and the narthex with its golden mosaic stand in contrast, symbolising one's passing from the darkness of sin to the light of life. A similar spatial distribution is evident in the chapel of the fourth-century Roman villa from Frampton, Dominic Perring pertinently arguing for an initiatory, perhaps baptismal, character of the ritual enacted in the space.[7] At Frampton, the long corridor assured one's reaction to the decorated narthex while the latter prepared one for the experience it was to go through inside the main room. In Ravenna, inside the narthex the *apotaxis* and *syntaxis*, the ritual turning towards the West and then the East that preceded baptism, appear orchestrated. As one entered the antechamber through the tower he had the window on the right, opposing the lunette on the left where the devil was depicted. Like geographic east, the window symbolised the Light of Christ, catechumens pledging their allegiance towards it after renouncing the devil, depicted as the snake and asp trampled on by Christ. As in the nearby Baptistery of the Orthodox, the designer substituted the cosmic principle based on the East-West opposition with a concept coherent with the building's layout.[8]

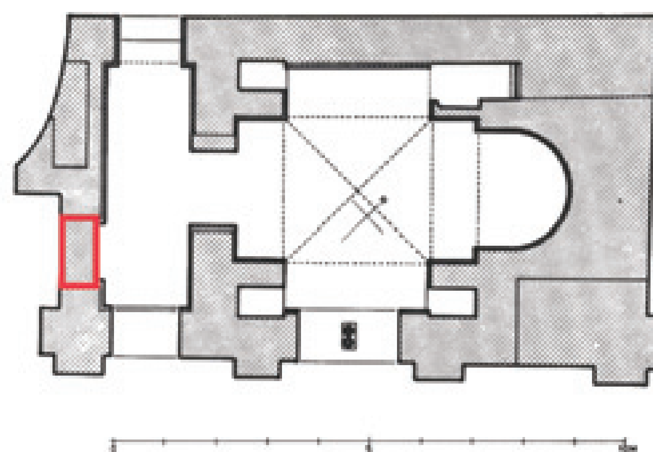


Fig. 1. Floor plan showing the original entrance (after Deichmann, Ravenna, pl. 12)

An important element in assuring the catechumens' reaction to the setting, the contrast between the simple exterior of baptisteries and the interior where the Christian image of heaven was fleshed-out through the decoration and ritual, was enacted in the case of the chapel through its secluded position. The floor plan is consistent with that of baptisteries, many of which were cruciform and had one of the sides turned into an apse.[9] The cruciform element sends to a double, Christic and martyrical dimension that is supported by the iconography. Presented, in line with Paul's *Col*. 2.11 and *Rom*. 6.3–4, as dying and resurrecting with Christ, baptism was from early on associated with martyrdom.[10] The martyrical dimension of baptism was catalysed by the disappearance of systematic persecutions, the initiation being orchestrated as a symbolic martyrdom at the end of which the person regained the Christ-like status Adam had had before the Fall.[11] The cruciform space suited thus the symbolism of the act, synthesising the catechumens' con-crucifixion and rebirth with Christ, through baptism.

The absence of the font indicates either the use of a mobile font, -like the fourth- or fifth-century lead ones found at Icklingham, or the monolithic type that could have been removed without leaving significant traces-, or the association of the very chapel with a symbolic font.[12] Indeed, if aspersion was practiced instead of immersion

---

[5] The technique is known from various initiatory rituals. On the programming of the emotional response to cultic settings in Late Antique Christianity v. C. Hahn, *Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines*, Speculum 72/4 (1997) 1079–1106.

[6] Our main source for the baptismal ritual in Late Antique Ravenna are the sermons of Peter I Chrysologus in which his adoption of the Ambrosian baptismal tradition and reliance on the ritual context appear clearly.

[7] D. Perring, "*Gnosticism" in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered*, Britannia 34 (2003) 97–127.

[8] Similarities between the Baptistery of the Orthodox and the chapel indicate that the designer of the latter attempted to adapt the system of the Baptistery to the new space or, more likely, to render visible the same baptismal theology in a new spatial context.

[9] S. Ristow, *Frühchristliche Baptisterien*, Münster 1998, map. 2 for cruciform baptisteries.

[10] After Lk 12, 50 presented martyrdom as a type of baptism the idea spread during the persecutions when unbaptised martyrs were considered baptised through their deaths. The orchestration of catechumenate as a bloodless martyrdom in Late Antiquity is most evident in the north-African tradition represented by Augustine and Quodvultdeus. V. W. Harmless, *Augustine and the Catechumenate*, Collegeville 1995, 251–260.

[11] *Cyril of Jerusalem. Catechetical lecture*, in: *Nicene and Post Nicene Fathers, Series II, Vol. 7, Cyril of Jerusalem, Gregory Nazianzen*, trans. Ph. Schaff and H. Wallace, New York 2007, 16 (3.10); *Mystagogical catechesis*, in: *ibid*., 147–148 (2.2–7); *John Chrysostom. Baptismal instructions*, in: *Ancient Christian Writers 31*, trans. P. William Harkins, Westminster, Md. 1963, 52–54 (2.23–9) where he claims that through the anointing the bishop introduced the baptised into the spiritual arena.

[12] Ristow, *Frühchristliche Baptisterien*, Pl. 27, 33, and 37 for monolithic fonts.

the identification of the chapel with the font, catalysed not only by the popularity of cruciform fonts but also by the use of marble revetment on the lower part of the walls, appears possible.[13] As shown in Bissera Pentcheva's recent study, marble was perceived in Late Antiquity as solidified water, Paul the Silentiary' *ekphrasis* of the pavement in Hagia Sophia evoking "an alchemical process, in which stone liquefies into water and molten metal":

The peak of Proconnesus soothingly
spreading over the entire pavement
has gladly given its back to the life-giving ruler,
the radiance of the Bosphorus softly ruffling
transmutes from the deepest darkness of swollen
waters to the soft whiteness of radiant metal.[14]

The exiting of the structure through a door opposing that of entrance, a key element in baptismal architecture, was assured in the chapel by the door leading from the narthex to the inside of the *episcopium*. The placing above the door of the image of Christ warrior holding the gospel open at Jn 14.6 reminded the newly baptised of the model they were to follow while stressing that through baptism they were now entering a spiritual arena.

II.2. The Inscription

Given that the chapel's dedication to St. Andrew seems to have been made at a later date,[15] the decoration of the structure, that is its iconography and rhetoric of materials, needs to be analysed in the context represented by contemporary Ravenna, the *episcopium*, and the inscription in the narthex. The anti-Arian dimension of the iconography appears as a nuance, an insertion into the main Christic and martyrical principle dominating the program. As already argued, the two dimensions have an overt baptismal meaning, as does the mise-en-scène organised as a theophany of Christ represented by the *chrismon*.

Following the natural progression of the space, we will begin with the analysis of the narthex where, we argue, the inscription was meant to function as an interpretative trigger. The building of an expectation followed by its fulfilment during the ritual is a technique attested in Late Antique baptism. The partial maintaining of the *disciplina arcani* throughout the catechetical process, as well as the setting of epistemic, visual, and spatial thresholds that were annulled upon the completion of the cycle forced the orchestration of the final act, baptism proper, as a life-altering event in which Christian baptismal theology was fleshed-out using a common symbolic code.[16] While written sources attest the presentation of baptism as a light theophany, baptismal iconography testifies the translating of the concept into the decoration through the depiction of Christ or the *chrismon* at the summit of the synthetically displayed cosmic structure.[17] The use of cosmic elements, especially solar ones, attests the reliance on a widespread Late Antique imagery associated with visionary ascensions. The inscription in the narthex sends to this knot of motifs, hinting to the catechumens the nature of the experience they were about to go through. The text marks the threshold between earth and heaven, preparing one for the sight of the Divine Light:

Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat;
Lex est, ante uenit caeli decus unde modernum.
Aut priuata diem pepererunt tecta nitentem,
Inclusumque iubar secluso fulget Olympo.
Marmora cum radiis uernantur, cerne, serenis
Cunctaque sidereo percussa in mirice saxa
Auctoris pretio splendescunt munera Petri.
Huic honor, huic meritum tribuit, sic comere parua,
Vt ualeant spatiis amplum superare coactis.
Nil modicum Christo est; artas bene possidet aedes,
Cuius in humano consistunt pectore templa.[18]

As revealed by Giselle de Nie, in contemporary Gaul bishops consciously altered the perception of ritual contexts through their association with Old Testament and New Testament episodes presented as patterns.[19] The process can be seen developing even earlier. The fourth-century pilgrim from Bordeaux saw only the physical remains of the Incarnation in his visit to the Holy Land while a few decades later Egeria, with the help of a ritual, saw not only Golgotha but also the Cross and Christ crucified on it. It was precisely such a "strategy of imagination" that the catechetical process produced, Cyril of

---

[13] E. Ferguson, *Baptism in the Early Church: History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries*, Grand Rapids, 2009, *passim*, discusses Early Christian and Late Antique sources that point to baptism through aspersion. Cyprian of Carthage [*The Letters of Cyprian of Carthage*, in: *Ancient Christian Writers 47*, trans. G. W. Clarke, New York 1989, 40–2 (69.12)] considers baptism through aspersion valid if the person is sick or moribund, thus in special conditions.

[14] *Paulus Silentiarius. Descriptio Sanctae Sophiae,* 664–7 (trans. B. Pentcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, Gesta 50/2 (2011) 93–111, 97). The relation between the use of marble on the chapel's walls and Pentcheva's article was made by Vera-Simone Schulz during a discussion we had in Haifa in January 2013. On the perception of marble in Late Antique churches v. also F. Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, Art Bulletin 89 (2007) 627–56; B. Kiilerich, *The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention*, Arte Medievale 2 (2012) 9–28.

[15] Mackie, *Early Christian Chapels*, 106.

[16] V. e.g. *Theodore of Mopsuestia. Catechetical homilies* 1.27 "After we have, by our profession of faith, made our contracts and engagements with God our Lord, through the intermediary of the priest, we become worthy to enter His house and enjoy its sight, its knowledge and its habitation, and to be also enrolled in the city and its citizenship." (*Commentary of Theodore of Mopsuestia on the Lord's prayer and on the sacraments of Baptism and the Eucharist*, ed. A. Mingana, Cambridge 1933, 34). The use of a common imagery in the mise-en-scène was important because, as noticed by D. Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge 1998, 117–118 "People's visual symbolic language was rooted largely outside the Church. Therefore, secular metaphors had to be used in Christian propaganda, or else such arguments would not have been comprehensible to the masses."

[17] Between *Lucius Apuleius Madaurensis. Metamorphoses, vol. 3*, ed. D. S. Robertson, trans. P. Vallette, Paris 1945, 159–60 (11.23) and *Gregory of Tours. History of the Franks,* trans. E. Brehaut, New York 1916, 169–72 (7.1) the idea of ascension through the structure of the cosmos ending with a theophany presented as a transformational experience was popular.

[18] *Agnelli Ravennati. Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis,* 157–176, 214–215). For the translation v. *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, trans. and intr. D. Mauskopf Deliyannis, Washington 2004, 162.

[19] G. de Nie, *Images of Invisible Dynamics: Self and Non-Self in Sixth-Century Saints' Lives*, Studia patristica 35 (2001) 52–64, 53 talks of a "strategy of imagination."

Jerusalem declaring that his pre-baptismal sermons are meant to create a prism for apprehending the world in Christian key.[20] Upon entering the narthex and seeing/hearing the epigram's reference to captured divine light, one's imagination prepared him for the apprehension of the subsequent scene, coming to expect a space associated with heaven, thus essentially luminous and inhabited by celestial beings.

The text begins with a praise of the decorative materials, a typical appreciation of the Late Antique cultic building for being luminous "*suis radiis et sine sole.*"[21] The space's relation with light suited its baptismal character, the Late Antique baptistery being called *photistérion* due to the amount of lights used in the ritual and its lavish decoration.[22] The nocturnal character of the ritual and its complete dependency on artificial illumination, the association of Jesus' baptism with a light theophany, as well as the common use of light in other initiatory rituals prompted the orchestration of baptism as a light theophany.[23] The identification of the lights used in the ritual with God's luminous Glory, stimulated through the particular use of decorative materials, led to the development of a light imagery associated with baptism and its setting. The fleshing-out of heaven inside the baptistery is attested in Chysologus' Ravenna,[24] being also mirrored in Neon's program which is dominated by the image of Christ as a nocturnal sun. The decoration and iconography of the chapel are thus consistent with that of baptisteries, showing the created world illuminated from above by Christ, overlapped with the sun as in the Baptistery of the Orthodox or represented by His solar symbol, the *chrismon*.[25] The inscription's reference to light being either born or captured in the chapel synthesises perfectly the ambivalence of the light used in the ritual, presented as participating in its divine counterpart.

After mentioning the patron of the oratory the first part ends with an element pertaining to Christian anthropology, the postulation of the human heart as temple of Christ. The matter testifies Peter II's belonging to the theological tradition his predecessors Peter Chrysologus and Neon had promoted.[26] The anthropological dimension is further developed in the second part of the inscription, which is often overlooked by modern scholars:

Fundamen Petrus, Petrus fundator, et aula
Quod domus, hoc hominus, quod factum, factor et idem,
Moribus atque opera. Christus possessor habetur,
Qui duo sonsocians mediator reddit et unum.
Huc ueniens fundat parituros gaudia laetus,
Contritam solidans percusso in pectore mentem.
Ne iaceat, se sternat humo morbosque latentes
Ante pedes medici, cura properante, recludat.
Saepe metus mortis uitae fit causa beatae.

The relation between the two Peters, establishing an analogy between the apostle and the Ravennate bishop, argues for the coordination of the chapel's iconography with the rest of the *episcopium* since part of the latter was a *triclinium* made by Bishop Neon (c. 450–73) where the apostle's story was depicted, along with an inscription praising him as embodying the Church.[27] If the decoration of the various spaces of the *episcopium* was designed to complement each other, further elements supporting the baptismal thesis can be drawn from the manner in which what was depicted in Neon's *triclinium* could have completed the ritual experience of the catechumens. Indeed, if the neophytes were led out through the episcopal residence, they could have been taken to see the mosaics embellishing the dining hall which showed the creation of the world and the story of Peter, accompanied by texts evincing Neon's appropriation of Chrysologus' postulation of the perfect Christian as a luminous Image of God.

The inscription in the narthex continues with the association of the master with the house and of the maker with what is made. At first sight, the praise of the founder is again related with that of the building, the latter reflecting his merits. Nevertheless, in light of the transformational effect attributed to baptism – the ritual being credited with the change of the catechumen's ontological fundament from Adam to Christ, postulating its becoming a Christ-like figure – the association of the maker with that which is made bears a baptismal relevance, supported by the further praising of Christ for making the two one. The latter motif, drawing on Paul's *Eph*. 2.14, had received a lot attention in the work of Peter Chrysologus who developed it in baptismal context, the bishop arguing that the Incarnation united humanity with the divine in the person of Jesus and that the same continued to happen through baptism.[28]

The last part of the inscription deals with the state one should have when approaching the chapel, an element on which bishops insisted in catecheses. The coming to the baptistery with fear and awe, induced by the promise to see God directly combined with the stressing of the catechumen's unworthiness and potential dangerous effect of the experience, is recurrent in pre-baptismal sermons.[29] The sickness and the doctor mentioned in the text indicate the sinful state and the bishop, respectively, while the fear of death reinforces the baptismal thesis since, as evinced by Gordon P. Jeans, it was the imminence of death that led most Late Antique persons to go through baptism.[30]

[20] *Cyril of Jerusalem. Procatechesis* 11, in: *Nicene and Post Nicene Fathers, Series II, Vol. 7*, 3.

[21] *Venance Fortunat Poèmes: Livres I-IV*, vol. 1, ed. and trans. M. Reydellet, Paris 1994, 67 (*Carmina* 2.10.15–6). The idea is a Late Antique *topos*.

[22] E.g. *John Chrysostom. Sermo post reditum ab exsilio* 2, PG 52, 444.

[23] Other Late Antique ritual mise-en-scènes relied on orchestrated theophanies enacted through the manipulation of space and light phenomena. E.g. the Eleusian mysteries and Mithraism.

[24] "Intelligite, filioli, quanta perfectorum, quanta fortium gloria sit et potestas, quando tanta uirtus in ipso conceptu, tanta maiestas aperitur in partu." [*Opere di San Pietro Crisologo*, I–III, ed. and trans. G. Banterle, Roma 1996–1997, vol. 2, 52 (68.11.106–8)].

[25] On the *chrismon* inscribed in a circle being a solar motif v. M. Wallraff, *Christus verus Sol: Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Münster 2001, 154–155.

[26] On Chrysologus' Christian as a luminous Image of God and temple of His presence v. his *Serm*. 117. On Neon's adoption of the same v. the texts and decoration of the *episcopium* described by *Agnelli Ravennati. Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* 29, 175–178).

[27] *Ibid*., 175–178.

[28] V. the meaning of *commercium* in Chrysologus in R. Benericetti, *Il Cristo nei Sermoni di S. Pier Crisologo*, Cesena 1995.

[29] Cf. E. Yarnold, *The Awe-Inspiring Rites of Initiation. The Origins of the R.C.I.A.*, Collegeville 1994².

[30] The bishop and the clergy supervising baptism are called *doctores* in *Rufinus Aquileiensis. Apologiae in Sanctum Hieronymum,* PL 21,

II.3. The Iconography

As already stated, the space inside the chapel is both martyrical/Christic and visionary. Due to the unknown iconography of the apse the complete program remains unknown but in light of the coherence of the Christic dimension in the extant decoration it appears unlikely that the missing part would have changed the overall meaning of the setting. The scene appears as a depiction of Christian heaven, martyrs living bathed in the light coming from Christ cf. Rev. 21.23.[31] The central space is flanked on all four sides by the portraits and symbols of Christ (Fig. 2), reinforcing the Christic character of the ritual taking place under the centre of the vault, where the *chrismon* is again depicted. Both the martyrical and the Christic dimensions are relevant for our analysis, baptism being presented as a bloodless martyrdom generating Christ-like beings.[32] If a font was placed at the centre of the room, under the depicted oculus, the iconography and decoration would have made perfect sense in light of Late Antique baptismal theory and imagery.

The synthetic depiction of the cosmic structure ending in an oculus through which the main deity of the cult was visible appears as a common iconographic choice for Late Antique initiation spaces. In the chapel the angel caryatids connect the earth represented by the green patches they stand on with the sky on which the *zoa* and the oculus appear, stressing the vertical momentum of the space. As in the baptisteries of Naples and Albenga the oculus renders visible the symbol of Christ, the golden *chrismon* standing for the promised light theophany.[33]

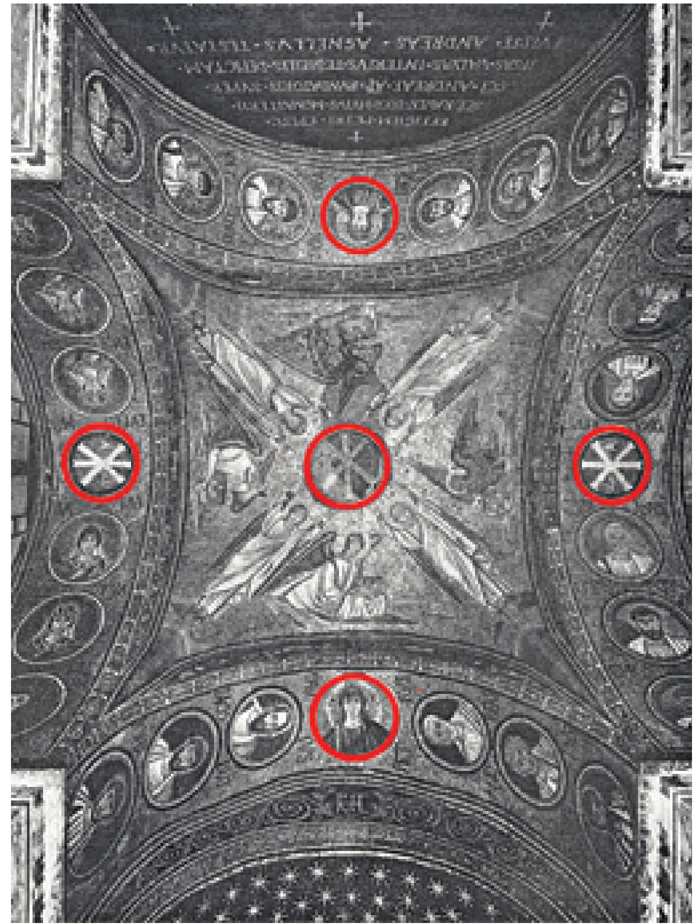


Fig. 2. Vault mosaic decoration (after F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden, 1958, pl. 220)

III. Conclusion

In the chapel, as in baptisteries, the light used in the ritual and reflected in the decoration worked as both presence and symbol, being meant to both indicate the space as an "*aliud caelum*"[34] and lead the believer "from the abundant light in the sanctuaries to the intelligible and immaterial light."[35] The baptismal dimension of the space was not obvious, requiring the interpretative key that was the very purpose of the catechetical process. Whether or not the chapel was used as a baptistery, in light of our analysis of the baptismal connotations of its elements, it appears evident that its designers intended it to.

543–4 (1.4) and other sources. G. P. Jeans, *How Successful was Baptism in the Fourth Century AD?*, Studia patristica 20 (1989) 379–383.

31 The rows of apostles and martyrs depicted on the arches stress the identification of the interior of the chapel with heaven, a common idea in Late Antiquity being the population of heaven exclusively with martyrs. The apostles were considered martyrs in this period.

32 V. *Gregory of Nazianzus. Or*. 40.10, making the newly baptised address the devil as such: "I am myself the Image of God; I have not yet been cast down from the heavenly Glory, as you have through your pride; I have put on Christ; I have been transformed into Christ by Baptism; worship me." (*Nicene and Post Nicene Fathers, Series II, Vol. 7*, 363).

33 V. the nocturnal sun mentioned in *Lucius Apuleius Madaurensis. Metamorphoses*, 159–60 (11.23) and the role the sun plays in the initiation described in the so-called *Mithras Liturgy* (H. D. Betz, *The „Mithras Liturgy". Text, Translation, and Commentary*, Tübingen 2003). In Christian sources the presence of Christ as the sun during baptism is mentioned by Zeno of Verona *Tractatus* 2.6.3.6–7 (*San Zenone di Verona. I Discorsi*, ed. G. Banterle, Milano-Roma 1987, 256) while Maximus of Turin [*The Sermons of St. Maximus of Turin*, trans. B. Ramsey, New York 1989, 127 (52.2)] states that baptism opens the skies allowing the initiated to surpass the elements and see the substance of God and the sun.

34 *Flavius Cresconius Corippus. In laudem Iustini Augusti Minoris*, ed. A. Cameron, London 1976, 66–67 (3.180–230).

35 *Hypatius of Ephesus. Letter to Julian of Atramytium* (transl. C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Toronto 1986, 117).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Agnelli Ravennati. Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, ed. D. Mauskopf Deliyannis, Turnhout 2006 (*The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, transl. and intr. D. Mauskopf Deliyannis, Washington 2004).

Benericetti R., *Il Cristo nei Sermoni di S. Pier Crisologo*, Cesena 1995.

Boethius. Consolation of Philosophy, transl. H. R. James, London 1897.

Commentary of Theodore of Mopsuestia on the Lord's Prayer and on the Sacraments of Baptism and the Eucharist, ed. A. Mingana, Cambridge 1933.

Cyril of Jerusalem. Catechetical lecture, in: *Nicene and Post Nicene Fathers, Series II, Vol. 7, Cyril of Jerusalem, Gregory Nazianzen*, transl. Ph. Schaff and H. Wallace, New York 2007, 16 (3.10).

Cyril of Jerusalem. Mystagogical catechesis, in: *Nicene and Post Nicene Fathers, Series II, Vol. 7, Cyril of Jerusalem, Gregory Nazianzen*, transl. Ph. Schaff and H. Wallace, New York 2007, 147–148 (2.2–7).

de Nie G., *Images of Invisible Dynamics: Self and Non-Self in Sixth-Century Saints' Lives*, Studia patristica 35 (2001) 52–64.

Deichmann F. W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.

Deichmann F. W., *Ravenna: Hauptstadt des spatantiken Abendlandes, II. Kommentar 1*, Wiesbaden 1974.

Flavius Cresconius Corippus. In laudem Iustini Augusti Minoris, ed. A. Cameron, London 1976.

Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. Variae epistolae, in: *Patrologiae cursus completus, series latina,* 69, ed. J. P. Migne, Paris 1865, 741B–44B (8.10–11).

Gregory of Tours. History of the Franks, transl. E. Brehaut, New York 1916.

Hahn C., *Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines*, Speculum 72/4 (1997) 1079–1106.

Harmless W., *Augustine and the Catechumenate*, Collegeville 1995.

Janes D., *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge 1998.

Jeans G. P., *How Successful was Baptism in the Fourth Century AD?*, Studia patristica 20 (1989) 379–383.

John Chrysostom. Baptismal instructions, in: *Ancient Christian Writers 31*, transl. P. William Harkins, Westminster, Md. 1963, 52–4 (2.23–9).

John Chrysostom. Sermo post reditum ab exsilio 2, in: *Patrologia cursus completus, series graeca,* 52, ed. J. P. Migne, Paris 1862, 444.

Lucius Apuleius Madaurensis. Metamorphoses, vol. 3*,* ed. D. S. Robertson, transl. P. Vallette, Paris 1945.

Mackie G., *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function, and Patronage*, Toronto 2003.

Mango C. A., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Toronto 1986.

Mauskopf Deliyannis D., *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.

Miller M. C., *The Bishop's Palace: Architecture and Authority in Medieval Italy*, New York 2000.

Miller M. C., *The Development of the Archiepiscopal Residence in Ravenna 300–1300*, Felix Ravenna 141/4 (1991/1992) 145–173.

Pentcheva B., *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, Gesta 50/2 (2011) 93–111.

Perring D., "*Gnosticism" in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered*, Britannia 34 (2003) 97–127.

Pietri Ch., *Les aristocraties de Ravenna (Ve–VIe siècles)*, Studi romagnoli 34 (1983) 643–673.

Rufinus Aquileiensis. Apologiae in Sanctum Hieronymum, in: *Patrologiae cursus completus, series latina,* 21*,* ed. J. P. Migne, Paris 1849, 543–4 (1.4).

San Zenone di Verona. I Discorsi, ed. G. Banterle, Milano-Roma 1987.

The Letters of Cyprian of Carthage, in: *Ancient Christian Writers 47*, transl. G. W. Clarke, New York 1989, 40–2 (69.12).

The Sermons of St. Maximus of Turin, transl. B. Ramsey, New York 1989.

Venance Fortunat Poèmes: Livres I-IV, vol. 1, ed. and transl. M. Reydellet, Paris 1994.

Wallraff M., *Christus verus Sol: Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Münster 2001.

Yarnold E., *The Awe-Inspiring Rites of Initiation. The Origins of the R.C.I.A.*, Collegeville 1994[2].

Освајање светлости у позноантичкој Равени
Ново тумачење Архиепископске капеле

Владимир Ивановић

Традиционално сматрана приватном капелом равенских епископа, Архиепископска капела (*Cappella arcivescovile*) показује архитектуру и иконографију које не одговарају таквом гледишту. Сматрамо да се њена структура најбоље може схватити уколико се размотри културни контекст у којем је подигнута. Саграђена је током последњих година владавине Теодориха Великог, када је краљ Острогота прогонио римокатоличку цркву залажући се за агресивнију проаријанску политику, коју симболизује монументална крстионица. Издвојена капела подигнута је као одговор римокатоличких епископа. Пројектована је као крстионица, а њена архитектура представља оригинално тумачење касноантичког визуелног поимања крштења. Захваљујући доследности њене замисли, изазвала је подизање сличних монументалних баптистеријума широм Медитерана.

Капела је једини култни објекат који је епископ Петар II (494–519/520) подигао током двадесетпетогодишњег службовања, након што је под Теодориховом владавином осигуран положај цркве. Њена архитектура и иконографија анализиране су у овом чланку у светлу позноантичких текстова о крштењу и Крстионици православних. Чини се да је архитекта капеле покушао да визуелни програм затечен у крстионици прилагоди новом здању. Тако је настала грађевина у складу са савременим потребама, која је у тексту најпре анализирана у архитектонском смислу, а потом у иконографском. Претпоставку о њеној повезаности с крштењем поткрепљује и дугачки епиграм у нартексу, с низом алузија на крштење које истраживачи до сада нису уочили. Питање о томе да ли је капела икада служила као баптистеријум засад остаје без одговора, али је у светлости ауторових анализа јасно да су њени творци за тај простор предвидели улогу крстионице, што је у складу са стањем у цркви током последњих година владавине краља аријанца.

Classicisation or representation? *Mimesis* in Byzantine pictorial arts as a derivative of style

Piotr Ł. Grotowski*

The Pontifical University of John Paul II in Cracow, Institute of History of Art and Culture

UDC 75.04.01:75.033.2
DOI 10.2298/ZOG1337023G
Оригиналан научни рад

The idea of mimesis in art theory has been neglected by Byzantine scholars. Reasons for this may lie in the fact that the understanding of the term in Byzantium was very complex and that it changed over time. In the Early Byzantine period and the so-called Macedonian Renaissance, a tendency to use tonal modelling, which was inherited from ancient Greco-Roman art, can still be observed. Starting in the late tenth century they give way to a more linear style. Simultaneously, a change in the understanding of mimesis in theological writings can also be observed. The aim of this paper is to introduce the problem of a mimetic approach in visual arts as a phenomenon in Byzantine culture.

Keywords: mimesis, *Byzantine aesthetics, veracity, simulacrum, affinity, theory of images*

The concept of *mimesis* as a phenomenon in Byzantine civilization has so far been mainly investigated by literary historians. They commonly use the term to refer to such practices as the repetition of style and even content[1] rather than using it in its antique meaning, which is related to the method of depicting nature.[2] In turn, art historians are either focused on the relationship between devotional practices, liturgy and ceremonials, or on Christian motifs depicted in art as a catalyst in ritualised re-enactment of biblical events and other imitative actions, or even as a support in contemplation.

The term was introduced more than twenty years ago by Gary Vikan in his study on pilgrimage art. Vikan demonstrated that influences operated in both directions: while ceremonies such as the Triumphal Entry were modelled after iconography, the imagery on the works of pilgrimage art, such as ampullae, tokens and jewellery, diverges from the Gospel account of the event in favour of a setting known to travellers from their own experience and popular beliefs.[3] His observations were accepted by Gleen Peers[4] and they inspired Elisabeth S. Bolman to analyse the frescoes on the walls of a monk's cell at the Apa Jeremiah monastery in Saqqara (sixth to eighth century); according to her, they were meant to assist hermits in the process of assimilation to Christ.[5] Monumental paintings were discussed by William Tronzo, who noticed a mimetic correspondence between rituals celebrated within monastic churches (washing of the feet by the abbot, Baptism and the Holy Communion) and scenes chosen to decorate them in the *katholika* of Hosios Loukas, Nea Moni and Daphni, as well as with the function of the *proskynetaria* icons. It led him to the conclusion that liturgical ceremonies followed in form the images on the walls that surrounded the space where they took place.[6] In turn, in his

---

* e-mail: oxygenium@poczta.fm

An earlier version of this paper was presented at The Second Cracow Symposium on Byzantine Art and Archaeology, September 5–7, 2012, under the title *Μίμησις in Byzantine Art: Classical, Realistic or Imitative?* I owe my gratitude to Mrs. Milica Ševkušić, who significantly improved the English language of the paper.

[1] Cf. e.g. H. Hunger, *On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature*, DOP 23–24 (1969–1970) 15–38; I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' "Hysmine & Hysminias"*, Uppsala 2001; L. Pernot, *Mimêsis, rhétorique et politique dans l'essai de Théodore Métochite sur Démosthène et Aelius Aristide*, in: *Spirito e forme nella letteratura bizantina*, ed. A. Garzya, Napoli 2006, 107–119. Cf. also materials of the philological conference held in Vienna in 2008: *Imitatio, aemulatio, variatio: Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008)*, eds. A. Rhoby, E. Schiffer, Wien 2010 (esp. cf. D. R. Reinsch, *Der Autor ist tot – es lebe der Leser Zur Neubewertung der imitatio in der byzantinischen Geschichtsschreibung*, 23–32, for definitions).

[2] For the ancient idea of *mimesis* as the reflection of reality cf., e.g., Plato's *Republic*, books III and esp. X (imitations as copies of Platonic ideas): *Plato. Republic*, I–II, ed. Chr. Emlyn-Jones, W. Preddy, Cambridge 2013, 1, 248, 423 sqq; in the context of art, cf. Pliny the Elder, *Natural History*, XXXV 65–67; cf. Pliny, *Natural History*, transl. H. Rackham, Cambridge – London 1984, 308–310) on the competitions between Zeuxis and Parrhasius (and *ibid.* § 68–72, 310–312 on the contour line style of the latter). For the different levels of *mimesis* in Plato's writings cf. e.g. S. Juan-Navarro, *The Power of "Mimesis" and the "Mimesis" of Power: Plato's Concept of Imitation and His Judgment on the Value of Poetry and the Arts*, Studium: Revista de humanidades 13 (2007) 97–108.

[3] G. Vikan, *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art*, in: *The Blessings of Pilgrimage*, ed. R. Ousterhout, Urbana – Chicago 1990, 97–107.

[4] G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium,* University Park 2004, 40–44.

[5] E. S. Bolman, Mimesis, Metamorphosis *and Representation in Coptic Monastic Cells,* Bulletin of the American Society of Papyrologists 35 (1998) 65–77, pls. 1–7; eadem, *Joining the Community of Saints: Monastic Paintings and Ascetic Practice in Early Christian Egypt*, in: *Shaping Community. The Art and Archaeology of Monasticism*, ed. S. McNally, (2001) 41–56; eadem, *Depicting the Kingdom of Heaven: Paintings and Monastic Practice in Early Byzantine Egypt,* in: *Egypt in the Byzantine World, 300–700,* ed. R. S. Bagnall, Cambridge, 2007, 408–433 (esp. 414–424).

[6] W. Tronzo, *Mimesis in Byzantium: Notes toward a History of the Function of the Image*, RES: Anthropology and Aesthetics

commentary to the facsimile edition of the Theodore Psalter (*Brit. Add. 19352*; 1066 A.D.), Charles Barber explained the presence of the image of Theodore the Studite on page 192r in the scene of the investiture of the abbot's stick as a sign of mimetic economy that demanded of subsequent abbots to imitate their great predecessor.[7] Finally, Henry Maguire recently used the term *mimesis* in his study on literary metaphors taken from the natural world in artistic representations of the Holy Virgin.[8]

There is the impression that the authors of the above-mentioned studies avoid a verbatim definition of *mimesis* as a stylistic feature in favour of its metaphorical understanding. The term is assumed to designate something beyond the object of art, related rather to worshipers' reception than to the style of a picture. To the best of our knowledge, no attempt has been made to explore *mimetic* values as an immanent feature of an object of art, i.e. as being an element of its style.[9] Such an attitude surprises, especially if we keep in mind that the antique understanding of the word was closely tied to the representation of the natural world in art.[10] However, this can be explained by the changes in thoughts on art that occurred in late antiquity.

Christian authors did not present a coherent attitude towards the veracity of an image. In his polemics with the Gnostics (*Contra haereses* II 7,2), Irenaeus of Lyon still referred to the category of similarity in the sense established in antique considerations on aesthetics, though he further noted that it was impossible to depict supernatural beings that had no form by means of figures (II 7,7).[11] A greater degree of scepticism was expressed by Lactantius (*Divinarum Institutionum Liber II 'De Origine Erroris'* 2, 6–10), who deemed depictions justified only in the case when the original object was not present; accordingly, in the case of omnipresent God there is no need for them.[12] A less firm attitude can be observed in Pseudo-Dionysius the Areopagite's Neo-Platonist work *The Celestial Hierarchy* (I 3). According to him the spiritual hierarchy can be imitated by means of material art because this is the only way acceptable for our senses.[13] Theodore the Studite referred to this opinion in his letter to his uncle, abbot Plato.[14] In his writings, especially those addressed to iconoclasts, he adopted the Iconophile distinction between the essence of being (οὐσία) and its external manifestation (ὅμοιος). Due to this, he was able to eliminate the factor of any accidental lack of resemblance, caused by artists' insufficient skills. In the third chapter of his anti-iconoclastic treatise he wrote: *Even if we grant that the image does not have the same form as the prototype because of insufficient artistic skill, still our argument would not be invalid. For veneration is given to the image not insofar as it falls short of similarity, but insofar of as it resembles its prototype*.[15]

This theoretical shift towards the imitative function of art corresponded to a change in methods used by Christian artists – i.e. the *Pictographic Style* observed by Ernst H. Gombrich in the early art of the Christian period.[16] Both phenomena seem to be rooted in the belief

---

25 (Spring 1994) 61–76. A similar understanding of the term in the context of depictions on ecclesiastical vestments and liturgical actions is presented in W. T. Woodfin, *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium,* Oxford 2012, 98–102. For a similar interpretation of the scrolls in the hands of Church Fathers depicted in sanctuaries in the Middle Byzantine period cf. S. Gerstel, *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, Greek, Roman, and Byzantine Studies 35 (1994) 195–204.

7 Ch. Barber, Authority, *Mimesis, and Prayer: Prolegomenon to an Abbot's Reading of the Theodore Psalter,* in: *Theodore Psalter. Electronic Facsimile*, ed. Ch. Barber, Campaign 2001, 1–22.

8 H. Maguire, *Metaphors of the Virgin in Byzantine Literature and Art*, in: *Imitatio, Aemulatio, Variatio,* 189–194. A recent paper on imperial portraits between the seventh and fourteenth centuries is also worth mentioning: A. Cutler, *The Idea of Likeness in Byzantium*, in: *Wonderful Things: Byzantium Through its Art. Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies, London 20–22 March 2009*, eds. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2013, 261–282.

9 Studies related to the Constantinian period, such as M. Wilson Jones, *Genesis and Mimesis: the Design of the Arch of Constantine in Rome*, The Journal of the Society of Architectural Historians 59 (2000) 50–77, esp. 65–67, are focused rather on the presence of the phenomenon in ancient art. Accordingly, they are beyond the scope of this paper.

10 The idea of *mimesis* as a simulacrum of the prototype was crucial to the Iconoclastic debate. It can be found already in Patriarch Germanos' *Letters* to Constantine of Nacoleia and Thomas of Claudiopolis, see *Concilium universale nicaenum secundum: concilii actiones IV–V*, ed. E. Lamberz, Berolini 2012, 446: ταῦτα καὶ διὰ γραφικῆς μιμήσεως πρός βεβαιοτέραν ἡμῶν πληροφορίαν; 462. In the second *Letter*, Germanos also quoted a metaphor from Basil of Caesarea's *Homily on Forty Martyrs* (cf. *S. Basili Magni. Homilia in sanctos XL martyres,* PG 31, col. 509; for an English translation: J. Leemans, *"Let Us Die that We May Live": Greek Homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine, and Syria (c. AD 350–AD 450)*, London – New York 2003, 68–69). This fragment was also quoted during the Seventh Ecumenical Council (*Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, ed. G. D. Mansi, Paris 1901–1927, vol. 12, col. 1066; vol. 13, col. 277, 300) and in other writings ascribed to the defenders of images, cf. A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its Archetype*, Washington 1996, 143–144; *Nicephori patriarchae constantinopolitani refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815,* ed. J. M. Featherstone, Leuven 1997, 189.

11 PG 7, col. 727–728: *O indissimilis, simul autem et blasphemae imaginis!* [...] *Si igitur dissimilis est imago, malus est artifex* [...]; translation into English: *What a dissimilar, and at the same time blasphemous image!* […] *If, then, the image is dissimilar, the workman is poor* […].

12 PL 6, col. 259–262.

13 *Corpus Dionysiacum, Bd. 2 Pseudo-Dionysius Areopagita, De Coelesti Hierarchia, De Ecclesiastica Hierarchia, De Mystica Theologia, Epistulae*, eds. G. Heil, A. M. Ritter, Berlin-New York 1991, 8. Διὸ καὶ τὴν ὁσιωτάτην ἡμῶν ἱεραρχίαν ἡ τελετάρχις ἱεροθεσία τῆς τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν ὑπερκοσμίου *μιμήσεως* ἀξιώσασα καὶ τὰς εἰρημένας ἀΰλους ἱεραρχίας ὑλαίοις σχήμασι καὶ μορφωτικαῖς συνθέσεσι διαποικίλασα παραδέδωκεν. For translation cf. Dionysius Areopagite, *The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies,* Surrey 1949, 30: "Wherefore that first institution of the sacred rites, judging it worthy of a supermundane copy of the Celestial Hierarchies, gave us our most holy hierarchy, and described that spiritual Hierarchy in material terms and in various compositions of forms so that we might be led, each according to his capacity, from the most holy imagery to formless, unific, elevative principles and assimilations".

14 PG 99, col. 500–501: Πᾶσα τοίνυν τεχνητὴ εἰκὼν, ὁμοίωσίς ἐστιν οὗ ἂν ᾖ εἰκὼν, καὶ ἐν ἑαυτῇ τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀρχετύπου μιμητικῶς δείκνυσι, καθώς φησιν ὁ πολὺς τὰ θεῖα Διονύσιος. „Every artificial image is a likeness of that whereof it is the image, and it exhibits in itself, by way of imitation, the form (*charakter*) of its model (*archetypon*), as expressed by Dionysius, learned in divine things […]; translated into English after C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Toronto 1986, 173.

15 *Antirrhetici adversus Iconomachos* III G, 5 (PG 99, col. 421): Ὅτι εί καὶ μὴ δῶμεν ἰσότυπον εἶναι τὴν εἰκόνα πρός τὸ πρωτότυπον ἐξ ἀτεχνίας, οὐδ᾽ οὕτως ἕξει τὸ ἄτοπον ὁ λόγος. Οὐ γὰρ ᾗ ὑπολέλειπται τῆς ἐμφερείας, ἀλλὰ ᾗ ὡμοίωται, ἡ προσκύνησις·, translation after St. Theodore the Studite, *On the Holy Icons,* transl. C. P. Roth, Crestwood – New York 1981, 104.

16 E. Gombrich, *Action and Expression in Western Art*, in: idem, *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, ed. R. Woodfield, London 1996, 123.

that the imitation of supernatural reality is impossible and that only conventional symbols which bear no pretence of resemblance are valid. However, even symbolic art focused on the transmission of meaning had to rely on visual forms familiar to the audience. The issue was well encapsulated by Hans Belting in his discussion on idealism and realism in late antique funerary portraits: *The study of nature by necessity involves the question of how nature is understood in a given age.*[17] Keeping in mind his words, we will venture into an analysis of the degree and character of imitation and representation in Byzantine art.

A representation of the natural world upon a flat, limited surface of a picture is always a result of a compromise between conventionality and imitation. It is equally determined by the physiology of the human body and external limitations. Due to stereoscopic vision, which allows us to estimate the distance and depth of objects, a picture is perceived as flat and motionless. Limited means of expression, such as line and colour, are available to artists when they want to suggest three-dimensional space. In turn, our eyes' structure, similar to lenses, causes our gaze to focus on one vision plane, while others remain blurred as part of peripheral vision. Due to this fact, a picture that renders sharply all objects, including those that belong to the background, is commonly perceived as artificial.[18] This problem makes us aware that a genuine pictorial effect cannot be achieved by merely reproducing the shapes of individual details. In imitating space, painters have to keep in mind that forms, light and shadow should be used in a way that is accepted and properly understood by viewers. As Ernst Gombrich has shown in his studies on illusion in art, in different periods, the degree of resemblance and conventional forms varied:[19] it was determined by the time, place and artistic milieu. If we agree that artistic convention, which facilitates visual transmission to the beholder, is an important element of style, then we also have to acknowledge the attitude towards the faithful depiction of nature as its component.

* * *

While looking for mimetic tendencies in Byzantine figurative art, at the very outset it seems logical to turn attention towards scientific illustrations of nature, because of their documentary character, which expectedly resulted in the veracity of depictions. As a civilization which heavily relied on normative manuals, Byzantium handed down to us a significant number of illustrated physical treatises. One of the most famous among them is the luxurious edition of Pedanius Dioscurides' *De materia medica* (Περὶ ὕλης ἰατριῆς), probably made in the imperial scriptorium at Constantinople around 512; it is now held by the National Library in Vienna (*Cod. med. gr. 1*).[20] According to the inscription in the inner frame of the dedicatory miniature (fol. 6v),[21] the book was commissioned by the inhabitants of the suburb Honoratia and presented to the *patrikia* Juliana Anicia as a gift for the founding of a church in this district.[22] The main part of the codex consists of Dioscurides' herbal arranged in the alphabetical order, but at the end, minor supplementary texts were also added: anonymous *Carmen de viribus herbarum* (fols. 388–392),[23] paraphrases of Nicander of Colophon's texts on snakes, insects and remedies to their venoms: *Therakia* (393r–437v) and the *Alexipharmaka* (438r–459v), both written by Euteknios; as well as anonymous paraphrases

Fig. 1. Dioscurides, De materia medica, Cod. Vindob. med. gr. 1, Constantinople, ca. 512, fol. 235v, garlic (alium magicum) (after Mazal)

[17] H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art,* Chicago 1994, 98–101, esp. 99.

[18] E. Gombrich, *Illusion and Art*, in: *The Essential Gombrich*, 139–160 (= *Illusion in Nature and Art,* eds. R. L. Gregory, E. H. Gombrich, London 1973, 199–207, 225–243), here 152–153.

[19] E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington 1977, 3–78.

[20] Three facsimile editions of the codex have been published so far: *Dioscurides: Codex Aniciae Iulianae picturis illustratus, nunc Vindobonensis Med. Graecus I,* ed. M. I. De Karabacek, intr. A. De Premerstein, C. Wessely, J. Mantuani, Lyon 1906, vols. 1–2; H. Gerstinger, *Dioscurides, Codex Vindobonensis med. gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1979, vol. 1. Faksimile, vol. 2. Kommentarband zu der Faksimileausgabe; cf. also the reduced-size edition O. Mazal, *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus graecus I der Österreichischen Nationalbibliothek*, vols. 1–2, Graz 1998–1999. Some of the miniatures were also reproduced by P. Buberl, *Die byzantinischen Handschriften. 1. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig 1937.

[21] The presence of the inscription was noted by A. von Premerstein, *Anicia Juliana im Wiener Diskorides-Kodex*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 24 (1903) 105–124, here 111–113 (von Premerstein also deciphered the text). Cf. also L. Brubaker, *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, in: *Byzantine Garden Culture*, eds. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington 2002, 211–213.

[22] Theophanes, *Chronographia*, ed. C. De Boor, Leipzig 1885, vol. 1, 157 (reprint Hildesheim – New York 1980) mentions, under the year 512/513, that Juliana founded a church dedicated to the Theotokos in the suburb of Honoratiae.

[23] *Carminis de viribus herbarum fragmentum*, in: *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, ed. E. Heitsch, vol. 2, Göttingen 1964, 23–38.

of Oppian's poem on fishing – *Halieuktika* (fols. 460r–473r) and Dionysios' *Ornithiaka* (474r–485v).[24]

The text *De materia medica* is accompanied by 383 mostly full-page miniatures of various plants. Generally, they are depicted minutely with proper proportions, colours and accurate modelling based on tonal contrasts. Even an untrained botanist can easily recognise the most popular plants without reading the accompanying texts. However, the question arises whether such a high degree of veracity is a result of sharp observation and the technical skills of sixth-century artists or rather a consequence of the simple reproduction of earlier, antique models. Although the Vienna Dioscurides is the earliest surviving example of this type of book, scholars have no doubt that it followed an earlier tradition of illuminated herbals. Already Charles Singer pointed out that miniatures in Juliana's Anicia codex had been copied from much earlier originals, probably an item of *Rhizotomicon* attributed to Crateuas of Pergamon (121–163 BC)[25].

The existence of earlier illustrated texts about plants is confirmed by surviving fragments of papyri with drawings (though they are rather sketchy in nature)[26] and references by Pliny and Cassiodorus[27]. Evidence that earlier patterns were indeed used is also provided by the Vienna Dioscurides. The original text of the treatise was supplemented by notes from the writings of other ancient authors: those of Crateuas and Galen. On several pages (fols. 25v, 34r), they are accompanied with smaller miniatures that present variants different from the main illustration, and they were undoubtedly borrowed from the same codices from which the quotations were taken.[28] In turn, some full-page miniatures – e.g. papilionaceous flowers on the stems of the garlic plant (*moly*) on fol. 235v – show unnatural details, probably introduced by a copyist who misinterpreted the model drawing (Fig. 1). Various approaches to realistic details are also evident in subsequent parts of the codex. *Carmen de viribus herbarium* is illustrated with a single representation of a coral accompanied by an antique personification of the sea. The miniatures that accompany the *Theriaka* paraphrase are small, schematic and also repetitive. Their details often fail to provide sufficient information for the identification of particular species (Fig. 2).[29] On the other hand, the prose paraphrase of Dionysius' poem is illustrated with twenty-four miniatures of various birds that are so detailed (though rather small) as to allow accurate identification. The two remaining paraphrases have no illustrations at all, but in the text of the *Alexipharmaka*, the scribe left nine blank spaces, undoubtedly intended for miniatures. The reasons for not filling them remain unknown, but a possible explanation could be that the copyist was unable to find a proper manuscript to serve as a model.[30] These differences indicate that artists, while working on the Vienna Dioscurides, used several codices with illustrations of varying artistic quality and factual accuracy of miniatures.

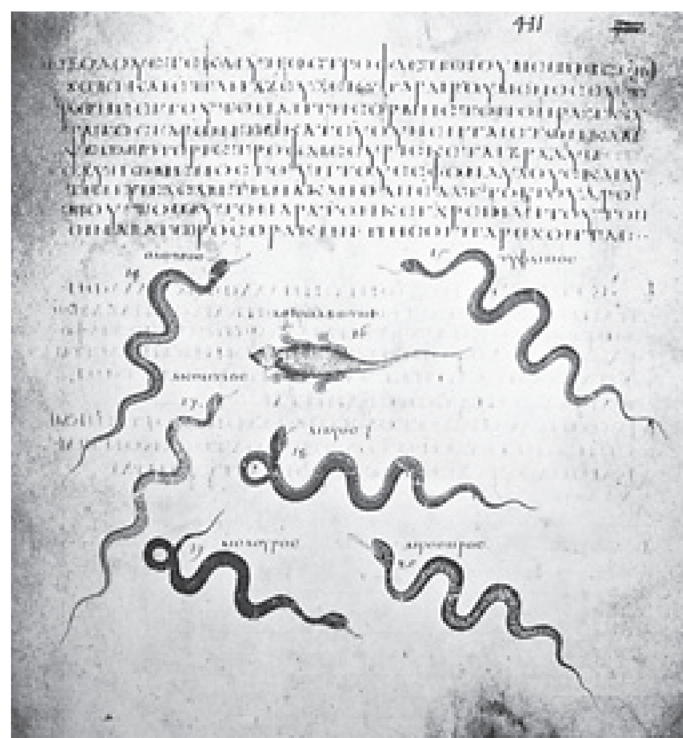


Fig. 2. Euteknios, Paraphrase of Nikander's Theriakia, Cod. Vindob. med. gr. 1, Constantinople, ca. 512, fol. 411, various kinds of reptiles: gecko (Tarentola mauritanica), Balkan Whip Snake (Hierophis gemonensis), one of Python molurus species and unidentified: elopos, tyflinos, libyos and myotheros (after Mazal)

Therefore, the miniatures of Anicia's codex cannot be treated as an example of straightforward artistic imitation of nature, but rather as the repetition of ancient pictorial formulae. This observation may be generally extended to other Byzantine illuminated herbals executed in the following centuries. Over time, the style of drawings only slightly changed. An example of fairly high fidelity to an ancient prototype is the early seventh-century Naples Dioscurides (Naples, Biblioteca Nazionale; *Ms. Suppl. gr.*

24 The text of Dioscurides (on the basis of codex *Par. gr. 2179*) was published in: *Pedanii Dioscuridis Anazarbei De materia medica* ed. M. Wellmann, vols. 1–3, Berlin 1906–1914 (reprint: Berlin 1958). Cf. also the translations: J. Riddle, *Dioscorides on Pharmacy and Medicine*, Austin 1985; *Pedanius Dioscorides of Anazarbus. De materia medica*, transl. L. Y. Beck, Hildesheim – Zurich – New York 2005. Cf. also J. M. Riddle, *Byzantine Commentaries on Dioscorides*, DOP 38 (1984) 95–102.

25 Ch. Singer, *The Herbal in Antiquity and Its Transmission to Later Ages*, The Journal of Hellenic Studies 47 (1927) 1–52, here 5–7. His opinion was generally accepted by later scholars: P. Buberl, *Die byzantinischen Handschriften. 1*, 11–12; idem, *Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskuridescodex*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 51 (1936) 114–136; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 205–206 (No. 179); S. Raphael, W. Blunt, *The Illustrated Herbal*, New York 1979, 17; L. Brubaker, *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, 189–214.

26 E.g. the fragment with miniatures of comfrey (*Symphytum officinale*) and a kind of mullein (*Verbascum sp.*) on the so-called *Johnson papyrus* (ca. 400 AD) discovered in Antinoe (Egypt) in 1904 and presently held by the Wellcome Institute for the History of Medicine (*R. 29111*), cf. J. C. Anderson, *The Fragment of an Herbal,* in: *Age of Spirituality*, 205 (No. 178); Raphael, Blunt, *The Illustrated Herbal*, 29.

27 *Pliny. Natural history*, (XXV 4) ed. & transl. W. H. S. Jones, vol. 7, London 1956, 141; *Casiodori senatoris. Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1937, vol. 1, I XXXI 2; translation: *Cassiodorus Senator. An Introduction to Divine and Human Readings,* transl. L. W. Jones, New York 1969, 136.

28 Brubaker, *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, 191–194, figs. 6–8.

29 An attempt to identify various kinds of reptiles depicted in the Vienna manuscript is presented in Z. Kádár, *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts,* Budapest 1978, 45–46.

30 Brubaker, *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana,* 200–201.

Fig. 3. Dioscurides, De materia medica,Cod. Neapolitanus ex Vindob. gr. 1, Italy? ca 625, fol. 42r the german iris and wood violet (iris germanica, viola odorata) (after Dioscurides Neapolitanus)

28; olim *Ms. ex. Vindob. gr. 1*), probably made in Italy.[31] Although its illustrations follow the same presumed model as Anicia's codex, they were derived independently and rendered even more naturalistically (Fig. 3). Additionally, in the Naples manuscript, 409 illustrations arranged in pairs occupy the top half of each of the 172 folios, rather than being full-page miniatures as in the Vienna Dioscurides.[32] A tendency to simplify and a stiffer, linear style occur only under the influence of Iconoclasm in manuscripts from the eighth and tenth centuries (Paris Dioscurides, *Par. gr. 2179*, late eighth century; Morgan Dioscurides, New York, Pierpont Morgan *MS M 652*, done between 925 and 975).[33]

The antique light-and-shadow modelling recurs in miniatures in Nicander's *Theriaka* and *Alexipharmakia* (*Par. suppl. gr. 247*), but its presence cannot be associated with the accuracy of transmission. The Codex was made in Constantinople in the second half of the tenth century. Artists depicted human bodies in a manner that resembles antique reliefs, with muscles suggestively outlined with shadows and accurate proportions, but animals and especially plants were rendered conventionally and without care for details despite the informative function of the book. They are hardly recognizable and can be identified only due to the accompanying inscriptions.[34] A similar approach to rendering the human body can also be observed in slightly earlier illuminations in the codex which contains a collection of surgical manuals of Apollonius of Kiton (the commentary to the Hippocratic treatise *On Dislocations*; Περὶ ἄρθρων πραγματεία) and Soranus of Ephesus' *On Bandages* (Περὶ ἐπιδέσμων).[35] The manuscript was made for the Constantinopolitan physician Niketas around 900 and until the fourteenth century it remained in the local hospital near the church of Forty Martyrs.[36] Scholars generally agree that miniatures depicting various medical treatments, being meant for educational purposes, repeated earlier formulae unknown to us.[37] However, in the modelling of figures and in the decorative arcades framing the compositions (Fig. 4), the trained eye of an art historian can discern the influence of what is known in Byzantine culture as the Macedonian Renaissance.[38] This revival of ancient traditions influenced both

[31] Until the early eighteenth century, the manuscript was held by the Augustine monastery of San Giovanni a Carbonara in Naples. In 1718, the Habsburgs plundered it for the Viennese Court Library. After the conclusion of the peace negotiations after World War I, in 1919, the codex was returned to the Biblioteca Nazionale in Naples. Its date and origin were hypothetically established on the basis of a palaeographic analysis solely (presence of the *maiuscola biblica* typical for the turn of the sixth and seventh centuries and for Western manuscripts) by G. Cavallo, *Introduzione*, in: *Dioscurides Neapolitanus. Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. ex Vindob. gr. 1, Commentario*, eds. C. Bertelli, S. Lilla, G. Orofino, Graz – Rome 1992, 5–6. This opinion was accepted by other scholars: A. Touwaide, *Le traité de matière médicale de Dioscoride en Italie depuis la fin de l'empire romain jusqu'aux débuts de l'école de Salerne. Essai de synthèse*, PACT – Journal of the European Study Group on Physical, Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology 18 (1992) 275–305, here 283; M. Collins, *Medieval Herbals. The Illustrative Traditions*, London 2000, 52.

[32] S. Lilla, G. Cavallo, G. Orfino, C. Bertelli, *Dioscurides, Codex Neapolitanus. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. ex vind. gr. 1. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Orginalformat*, Graz – Rome 1988; M. Ciancaspro, G. Cavallo, A. Touwaide, *Dioscurides De materia medica. Codex Neapolitanus graecus 1 of the National Library of Naples. Facsimile Reproduction of the Manuscript with Introductory Texts*, Athens 1999; M. Anichini, *Il Dioscoride di Napoli*, in: Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche 9 (1956) No. 3–4, 77–104; R. Bianchi Bandinelli, *Il Dioscoride Napoletano*, Parola del Passato 7 (1956) 48–51; Collins, *Medieval Herbals*, 51–58; *Age of Spirituality*, 206–207 (No. 180).

[33] *Pedanii Dioscuridis Anazarbei. De Materia Medica Libri VII. Accedunt Nicandri et Eutecnii, Opuscula Medica. Codex Constantinopolitanus saeculo X extratus et picturis illustratus, olim Manuelis Eugenici, Caroli Rinuccini Florentini. homae Philippis Angli, nunc inter Thesauros Pierpont Morgan Bibliothecae asservatus,* vol. 1–2, Paris 1935; K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,* Chicago 1971, 26, 35–36, 138–139, figs. 9, 15, 114–115; A. van Buren, *De Materia Medica of Dioscurides,* in: *Illustrated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann,* Princeton 1973, 66–69 (with additional bibliography on pp. 66–67); *Age of Spirituality*, 207–208 (No. 181).

[34] Facsimile reprint *Theriaka y Alexipharmaka de Nicandro*, eds. A. Touwaide, Ch. Förstel, G. Aslanoff, Barcelona 1999 (esp. cf. Christian Förstel, *Estudio codicologico*, 15–58); Weitzmann, *Studies,* 141–143, figs. 117–119.

[35] *La Collezione chirurgica di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica antica a Bisanzio*, ed. M. Bernabò et al., Roma 2010; cf. also Weitzmann, *Studies*, 33–34, 140–141, fig. 116.

[36] *Codex Niketas* was held by the library of the Orphanage of Alexius Komnenos on the Acropolis of Constantinople, and later by that of the Hospital of the Forty Martyrs. Between 1492 and 1495, the Greek scholar John Laskaris purchased it in Crete for Lorenzo de' Medici. By 1530 it belonged to Giulio de' Medici (Pope Clement VII), who loaned it back to Laskaris for a proposed and never completed edition of the medical and surgical texts contained in the manuscript. The original *Codex Niketas* was later acquired by Cardinal Nicolas Rudolfi, and is now held by the Laurentian Library, Florence (Codex LXXIV, 7), see V. Nutton, *Nicetas Codex*, in: *The Classical Tradition*, ed. A. Grafton et al., Harvard 2010, 638.

[37] S. Lazaris, *À propos du Nicandre de Paris (suppl. gr. 247): son illustration et son modèle*, Scriptorium 59.2 (2005) 221–227.

[38] The term was first used to refer to the classicization of style by K. Weitzmann, *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renais-*

Fig. 4. Apollonius of Kiton, On Dislocations, Florence Biblioteca Laurenziana Cod. Plut. 74.7 (so called: Codex Niketas), Constantinople, first half of tenth century, fol. 185v, Resetting of a dislocated shoulder (after La Collezione chirurgica di Niceta)

Fig. 5. Dioscurides, De materia medica, Athos Great Lavra monastery, Cod. W 75, ca. 1000, fol. 38r, pennyroyal (mentha pulegium), daucus gingidium and gnaphalium (after Oi thesauroi)

literature and figural art (though to a lesser degree) in the second half of the ninth century and lasted for only one hundred years.

A more dramatic change in the approach to representing nature can be observed in the following century, as exemplified by the Athonite Dioscurides Codex from the Great Lavra monastery (Ω 75). The manuscript, initially dated to the eleventh or perhaps twelfth century,[39] was finally identified solely on the ground of a palaeographic analysis as a work from the turn of the tenth and eleventh centuries.[40] While the text remains related to the Morgan Herbal, its illustrations differ significantly. Plants are usually lined up in a row at the top of the page in groups of two or three. The painter captured only their essential features without paying attention to shadows and details (Fig. 5). The degree of convention is so high that identification is usually possible only due to inscriptions and the accompanying text. On the contrary, human figures were painted quite effectively and despite a pronounced linearity, light and shadow were used to suggest their volume.

The anticlassical tendencies in eleventh-century painting also determined the artistic expression of another illustrated treatise on the natural world, namely the poem *On Hunting* (*Cynegetica*), written by Pseudo-Oppian and dedicated to Emperor Caracalla. Codex *Marcianus gr. Z 479*, produced in a Constantinopolitan scriptorium around 1060, is the oldest and the only known illustrated Byzantine copy of the text.[41] Nevertheless, the majority of modern scholars agree that the miniatures generally follow a lost antique model, arguing, on the one hand, that the original must have had illuminations because the text would not have been fully understandable without them,[42] and, on the other, that minor discrepancies in narration indicate that the artists relied on an earlier set of images.[43] While the problem of earlier sources will probably remain

sance, Princeton 1948, *passim.* Cf. also Weitzmann, *Studies,* 176–223. The phenomenon was critically discussed by Ch. Walter, *Expressionism and Hellenism: A Note on Stylistic Tendencies in Byzantine Figurative Art from Spätantike to the Macedonian "Renaissance"*, REB 42 (1984) 265–287, esp. 282–286. Weitzmann did not pay proper attention to the fact that the high, classicized style was limited to the artistic milieu of the capital city (especially the palatine workshop). A more precise definition of the phenomenon was provided by P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X^e siècle*, Paris 1971 (esp. chapters 5–10). He suggested that the term "the first Byzantine humanism" should be introduced, but only in relation to literature. See also W. Treadgold, *The Macedonian Renaissance*, in: idem, *Renaissances before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*, Stanford 1985, 75–98 (here 75–76).

39 Weitzmann, *Studies,* 30, fig. 13; idem, *Illustrations in Roll and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947, 86–87; *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εικονογραφησμένα χειρόγραφα,* ed. Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστος et al., vol. 3, Athens 1979, 258, figs. 147–165 (dated to the twelfth century).

40 A. Touwaide, *Un manuscrit athonite du Peri hulês iatrikês de Dioscoride: l'Athous Megistis Lavras Ω 75*, Scriptorium 45 (1991) 122–127 (here 122–123, 125); Collins, *Medieval Herbals*, 71–72.

41 Facsimile edition: *Tratado de caza y pesca, Oppiano Cynegetica,* Valencia 1999; colour illustrations were also published by I. Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice: Codex Marcianus Graecus Z 139,* Leiden 2004. There are two later, post-Byzantine copies of the Venetian manuscript: *Par. gr. 2736*, written probably in Italy in the mid-sixteenth century, and *Par. gr. 2737*, written by Angelos Abergikios in Paris between 1535 and 1569.

42 A. W. Byvanck, *De Geïllustreerde handschriften van Oppianus' Cynegetica*, Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 5 (1925) 34–64; M. Bonfiori, *Le rappresentazioni di caccia del codice Marciano greco 479 – Oppiano*, Felix Ravenna 71 (1956) 31–49 (reprint: eadem, *Bisanzio e l'Italia, Scritti di archeologia e storia dell' arte*, eds. A. G. Guidobaldi, A. Iacobini, Roma 2002, 53–66), here 31, 47–48; K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984, 93–96.

43 Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice*, 206–212. It is noteworthy that only I. Furlan, *La ilustración de los Cynegetica*, in: *Tratado de caza y pesca, Oppiano Cynegetica*, Valencia 1999, 42–52, *et passim*, claims that the illustrative cycle was invented for this particular manuscript.

unsolved, it should be noted that the images of nature are not faithful.[44] Anatomic details are shown conventionally and they conform to an overall linearity of style. In turn, the linear style did not affect very precisely depicted details of dress, both male (hunters and soldiers) and female (e.g. Medea's hat and the dress on fol. 47r, Fig. 6).[45] Both phenomena are in line with the change in eleventh-century painting, already noted by Christopher Walter, who has drawn attention not only to the simplification of modelling but also to the enrichment of iconography,[46] which is not irrelevant for our further discussion.

This mechanism can also be observed in later illuminated manuscripts that contain physical writings: the lost manuscript of *Physiologus* (Smyrna, Theological School, *B 8*; eleventh–twelfth centuries)[47] and *Hippiatrica* (*Leidensis Vossianus graecus Q 50*; mid-fourteenth century and *Par. gr. 2244*; late fourteenth century).[48] The last example is especially noteworthy because it still follows the mid-Byzantine pattern despite its late date.

It seems that contemporaries were aware of this change. For example, Michael Psellos wrote about it in one of his homilies: *That painting proceeds exactly according to the law of art is clear from its use of color, as a wise man has observed. But what is admirable here lies rather in the fact that the icon is full of life and nowhere lacks movement. If one lets one's eyes rest successively on different parts, one can see them change, grow larger, and move […] Thus the dead man seems to be alive, yet one sees precisely what is dead – the body. To be sure, the elements of such painting can also be found in artless icons, namely […] the impression of life in the color of the blood and the impression of death in the pallor. But there they are imitated from models and copies of copies. Here, however, the impression does not arise from the composition of colors, but from the nearness of living nature, which is not moved by art. One can hardly imagine how the icon could come into being in such a form. As its beauty resides no less in the contrast than in the harmony of the parts and limbs, so the painting shines with such beauty, although it is not a phenomenon of nature.*

44 We omit cases, in which the limited knowledge of an artist caused mistakes; e.g. a hippopotamus depicted as a horse (verbatim ἱπποπόταμος = river horse) in *Christian Topography* (XI 9) by Cosmas Indicopleustes, (*Cod. Laur. Plut IX 28,* fol. 268v; *Cod. sinai. gr. 1186,* fol. 202r), see *Cosmas Indicopleustès. Topographie chrétienne,* ed. W. Wolska-Conus, Paris 1973, 333, figs. 4–5.

45 Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice*, 193–205, fig. 99.

46 Ch. Walter, *Expressionism and Hellenism*, 286: "For those who concentrate their attention on the survival of Hellenism, the answer is clear. The Macedonian 'Renaissance' was a 'peak', while the eleventh century was a 'valley', a 'period of estrangement from the classical tradition'. Yet such a proposition is reversible. In terms of iconographical development, the eleventh century was a 'peak' and the Macedonian 'Renaissance' a 'valley'."

47 The codex was destroyed in the Smyrna fire of 1922; however, it had been published before destruction, see J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch: nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899, 71–110, figs. I–XXIII, idem, *Der illustrierte Physiologus in Smyrna*, BZ 10 (1901) 218–222; O. Demus, *Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna*, JÖB 25 (1976) 235–257; figs. 1–20; Spatharakis, *The illustrations of the Cynegetica in Venice*, figs. 229, 231–234.

48 A. McCabe, *A Byzantine Encyclopaedia of Horse Medicine: The Sources, Compilation, and Transmission of the Hippiatrica,* Oxford 2007, 32–34, 45–7, figs. 14–19. For the original text see *Corpus hippiatricorum Graecorum,* eds. E. Oder, C. Hoppe, Leipzig 1924, *vol. 1: Hippiatrica Berolinensia*; 1927, *vol. 2: Hippiatrica Parisina, Hippiatrica Cantabrigiensia, Additamenta Londonensia, Excerpta Lugunensia* (reprint Stuttgart 1971).

Fig. 6. Pseudo-Oppian, Cynegetica Codex marcianus gr. Z 479, Constantinople, ca. 1060, fol. 47r, Medea and scenes of Jealousy (after Spatharakis)

Although this living painting is built up from the skilful composition of such parts, the appearance of life goes beyond such means. The icon lives on the one hand from the fact that it imitates [life] from art, and on the other in that it does not merely copy it but reproduces it in spirit through the influence of grace. *What use now is Plato's comparison of images with shadows? I would not compare this icon with any other painting,* even if one were to discover images in the ancient manner or even its archetype. *I should no more wish to do so if [painters] of our time or of the recent past depicted such apparitions anew. This icon, I say, resembles exactly the appearance of Christ when he stood facing Pilate and was condemned by him at the desire of the clamoring people [with the words: Ecce homo]. Thus he is shown in a very similar manner in the icon. I shall not, therefore, call into doubt that a higher power guided the hand of the icon painter and the understanding of the one who executed it, to the true prototype.*[49] While reading these words one should remember that Psellos was one of the most eminent connoisseurs of his epoch, as well as a collector of icons, which – as he personally admitted – he had stolen from various churches and sanctuaries.[50]

* * *

As it has been demonstrated, depictions of the natural world conformed to the general rules of style of an epoch. Yet, due to the unchangeable character of the models, their analysis could hardly reveal whether Byzantine artists worked independently in reproducing external *realia*, or rather imitated earlier sources. Therefore, additional information may be provided by images of human-made artefacts that were changing with time. They allow us to identify cases when tendencies towards representation of the visible world overpowered the imitative Hellenism in style. In order to render new shapes, it was not necessary to resort to light-and-shadow modelling which results in an illusion of space and depth. A simple contour suggesting the shape was less ambiguous than attempts to create an illusion,[51] and because of that it was suitable to describe an object. In that sense, in some moments of its history, Byzantine art seemed to be closer to the philosophy of Egyptian hieroglyphs, which were meant to represent and not to imitate. In such a system, an illusionistic resemblance to the model was sacrificed at the altar of clarity and explicitness.

On the other hand, the term *mimesis*, understood already by Vikan as the repetition of motifs known to the artist from an environment contemporary to himself, seems to be more accurate in the case of Byzantine art, which focused on the function of a representation rather than on illusionistic imitation. This statement leads us to the conclusion that in order to offer a proper answer to the question formulated in the title of this paper, we should not ask *how*, but rather *what* Byzantine artists depicted. To illustrate the phenomenon, we will cite two examples related to military equipment, though it should be borne in mind that the broad area covered by the study of the history of Byzantine dress, including monks' robes,[52] ecclesiastical garbs[53] and female dress,[54] offers numerous examples.

The first example is the stirrup as a novel motif in Byzantine iconography. This device for horsemen was unknown in antiquity and due to this fact the riding technique was different from that commonly used in the Middle Ages. The Romans used the so-called horned saddle, and they embraced the horse's neck with their knees. This way of mounting a horse can be seen on numerous antique artefacts, where the position of riders' legs clearly indicates the lack of stirrups. Stiff metal hoops fastened to leather straps were introduced as late as the fifth century AD in the North Korean kingdom and during the following one hundred years they were transferred by steppe tribes to Europe.[55] The earliest examples in Europe ap-

---

[49] P. Gautier, *Un discours inédit de Michel Psellos sur la Crucifixion*, Revue des études byzantines 49 (1991) 5–66, here 65–66 [chapter 63]. Translation after H. Belting, *Likeness and Presence*, 529: Ἀλλ' ὅτι μὲν πρὸς ἀκρίβειαν τῆς τέχνης ἠκρίβωται ἡ γραφή, χρῷ δῆλον, ἔφησέ τις σοφός· ἔστι δὲ τὸ θαυμαζόμενον οὐκ ἐντεῦθεν, ἀλλὰ τῷ δοκεῖν ἐμψυχῶσθαι σύμπασαν τὴν εἰκόνα καὶ μηδεμιᾶς ἀμοιρεῖν τῶν κινήσεων. Εἰ γοῦν ἐπερείσῃ τις τοῖς μέρεσιν ἐφεξῆς ταύτης τὰ ὄμματα, τὰ μὲν αὐτῷ ἠλλοιῶσθαι δόξειε, τὰ δὲ ηὐξῆαθαι, τὰ δὲ μεθίστασθαι, τὰ δ' ἄλλο τι πάσχειν ἢ ποιεῖν, ὥσπερ ἄρτι φυόμενα ἢ φθίνοντα, οὕτω καὶ τὸν νεκρὸν αὐτῆς ἔμψυχον καὶ τὸ δοκοῦν οὕτως ἄψυχον ἀκριβῶς. Τὰ γάρ τοι τοιαύτης γραφῆς σχήματα κἀν ταῖς ἀτέχνοις τῶν εἰκόνων ἴδοι τις ἄν, τὸ οὕτως ὀρθοῦσθαι ἢ κεκάσθαι, τὸ συγκεκάμφθαι, τὸ δοκεῖν αἵματι ζῆν ἢ αὖθις τεθνᾶναι τῷ ὠχριακέναι, ἀλλ' εἰσὶν ἅπαντα τόπων, ὡς ἄν τις εἴποι, μιμήματα καὶ εἰκασμάτων εἰκάσματα. Ἐνταῦθα δὲ οὐκ ἐκ χρωμάτων τὰ τοιαῦτα δοκεῖ συνεστάναι, ἀλλ' ἔοικε τὸ σύμπαν ἐμψύχῳ φύσει καὶ ἀτεχνῶς κινουμένῃ, καὶ οὐδὲ δύναταί τις εὑρεῖν ὁπόθεν οὕτω γεγένηται ἡ εἰκόν. Ἀλλ' ὥσπερ τὸ κάλλος ἐξ ἀντιλογίας μέν ἐστι καὶ εὐαρμοστίας μελῶν καὶ μερῶν, πολλάκις δὲ καὶ ἡ ἐκ μὴ οὕτω δοκούντων ἔχειν ὑπερφυῶς απολάμπει, οὕτω δὴ κἀνταῦθα.

Ἔστι μὲν ἡ ἔμψυχος αὕτη γραφὴ ἐκ τῶν οἷς σύγκειται συντεθειμένων ὡς ἄριστα, τὸ δ' ὅλον ἔμψυχον εἶδος καὶ ὑπὲρ τοῦτο δοκεῖ, ὡς εἶναι τῇ εἰκὸνι διχόθεν τὸ ζῆν, τῷ τε κατὰ τέχνην ἐξωμοιῶσθαι καὶ τῷ κατὰ χάριν ἑτέρῳ μὴ ἐοικέναι. Τί τοίνυν καὶ εἰκόνων καὶ σκιῶν ἐστι σύγκρισις; Ἀλλ' ἐγὼ ταύτην δὴ τὴν γραφὴν οὐ πρὸς ἑτέρας γραφὰς παραβάλοιμι, οὔτ' εἴ τινες τῶν τῆς ἀρχαίας χειρὸς τοιαύτας ἀνεστηλώκασιν ἢ πρὸς τὸ ἀρχέτυπον ἀκριβῶς ἀπεικόνισαν, οὔτε μὴν εἴ τινες τῶν καθ' ἡμᾶς ἢ τῶν ὀλίγων πρὸ ἡμῶν ἔνιοι τοιαῦτα εἴδη ἐκαινοτόμησαν· αὐτῷ δ' ἐκείνῳ τῷ ἐμῷ Χριστῷ ἀπεοικέναι ταύτην φημί, ὁπηνίκα Πιλάτῳ παραχωρήσαντι ἡ κατ' αὐτοῦ ψῆφος τῷ φονῶντι λαῷ ἐξενήνεκτο. Οὕτω γοῦν μοι κἀκεῖνος ἀπῃωρῆσθαι δοκεῖ ἐν ὁμοίῳ τῷ σχήματι, καὶ οὐκ ἂν διαμφισβητήσαιμι ὡς κρείττων ἐπιστασία τὴν τοῦ ἐξεικονίσαντος χεῖρα μετὰ καὶ τοῦ ἐπιστατοῦντος νοὸς πρὸς τὴν πρωτότυπον ἀνήνεγκεν ἐκείνην γραφήν."

[50] *Michaelis Pselli. Scripta minora a magnam partem adhuc inedita,* ed. E. Kurz, F. Drexl, vol. 2, Milano 1941, 154 (No. 129).

[51] About pairs of oppositions that constitute an expression of style see H. Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, New York 1932 (and later reprints), 18–53.

[52] K. C. Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East,* Leiden – New York – Köln 1996, 90–131.

[53] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 7–34; Woodfin, *The Embodied Icon*, 5–46 *et passim*.

[54] J. L. Ball, *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eighth- to Twelfth-Century Painting*, New York 2005; M. Meyer, *An Obscure Portrait: Imaging Women's Reality in Byzantine Art*, London 2009. For *realia* represented in Middle and Late Byzantine art cf. also M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th–15th Centuries*, Leiden 2003.

[55] A. D. H. Bivar, *The Stirrup and its Origins*, Oriental Art 1/2 (1955) 61–65 (here 61–62); idem, *Cavalry Equipment and Tactics on the Euphrates Frontier*, DOP 26 (1972) 286–287; A. N. Kirpichnikov, *Snaria͡zhenie vsadnika i verhovogo konia͡ na Rusi IX–XIII vv.*, Moskva 1973, 43, 47–48; W. Świętosławski, *Strzemiona średniowieczne z ziem Polski*, Łódź 1990, 25–28; P. Ł. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*, Leiden 2010, 380.

Fig. 7. St. Mercurius kiling emperor Julian Apostate, Coptic icon, Sinai Monastery, ninth century (?), (after Weitzmann)

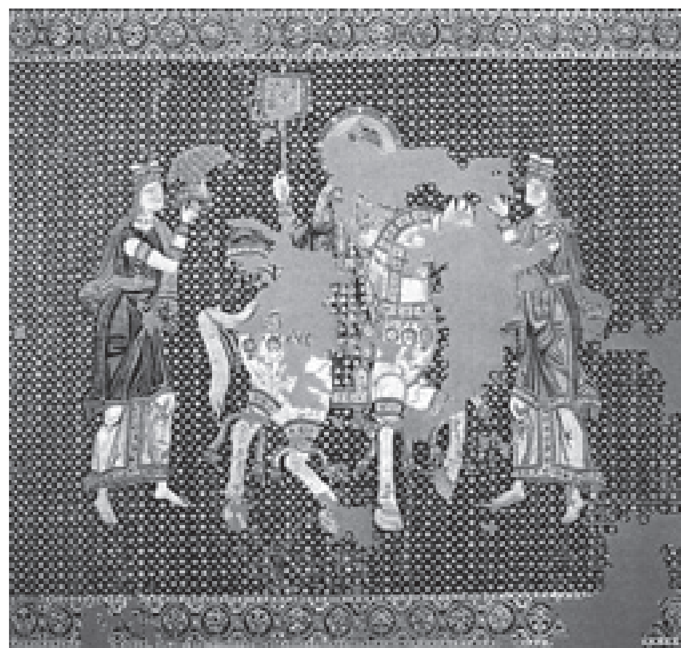


Fig. 8. Bamberg tapestry (Guntertuch), Bamberg, Diocesan Museum, Constantinople, before 971 (after Rom und Byzanz)

pear in sixth-century Avar graves in the territory of modern Hungary.[56] In the second half of the same century, the *skala*, i.e. steps that make mounting on a steed easier, were mentioned for the first time by Emperor Maurice in his *Strategicon*.[57] A depiction of stirrups appears already in an icon from the Sinai Monastery showing St. Mercurius on horseback killing Emperor Julian (Fig. 7). Approximately dated to the ninth century, this is probably the earliest representation of this element in European art.[58] After the period of Iconoclasm, the motif became widespread in Byzantine figurative art and in later periods horsemen were always depicted with stirrups (Fig. 8).[59]

Another example is the so-called kite-shaped shield. This form of protection appeared in Europe probably before the mid-eleventh century. In his late-twelfth-century manual, the Ayyubid military theoretician al-Tarsusi still opposed the kite-shaped shield used by European knights to the Arab rounded *turs.*[60] Depictions of the kite-shaped shield appear in Byzantine art already on the pages of the *Theodore Psalter* made in 1066 at the Studios scriptorium (*Brit. Add. 19352*)[61] and in early illuminated *Octateuchs* (*Vat. gr. 747*; see also *Book of Kings*, *Vat. gr. 333* dated before 1063).[62] This type of

[56] A summary of the discussion on the Avar stirrup: F. Curta, *The Earliest Avar-Age Stirrups, or the "Stirrup Controversy" Revisited*, in: *The Other Europe in the Middle Ages*, eds. F. Curta, R. Kovalev, Leiden 2007, 297–326, and figs. 2, 5; the author dates their appearance ca. 650 AD; cf. also e.g. W. Świętosławski, *Rola Awarów w rozpowszechnieniu w Europie azjatyckich form uzbrojenia*, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Archaeologica 23 (2001) 75–85; I. Bugarski, *Ostava iz Streževa: uzengije u ranovizantijskom kontekstu*, in: *Niš i Vizantija* V, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 251–267 (here 253–254); V. Ĭotov, *Vŭorŭzhenieto i snaria͡zhenieto ot bŭlgarskoto srednovekovie (VII–XI vek)*, Varna 2004, 139–158 mentions early Slavic finds that can be dated to between the eight and eleventh centuries.

[57] *Das Strategikon des Maurikios*, ed. and transl. G. T. Dennis & E. Gamillscheg, Wien 1981, (I 2, II 9) 80, 128.

[58] K. Weitzmann (*The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, *vol. 1. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, 78–79, No. B 49), points out similarities with ninth- and tenth-century Coptic manuscripts, brings the object into relation with the local school, and based on that suggests that it should be dated to the tenth century. His opinion was accepted by G. Galavaris, *Early icons at Sinai*, in: *Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. K. Manafis, Athens 1990, 97, fig. 11 on p. 143, and J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*, Cambridge 2005, note 797 on p. 637. On the contrary, L.-A. Hunt [*Christian Art in Greater Syria and Egypt: A Triptych of the Ascension with Military Saints Reattributed*, Al-Masāq: Islam and the Medieval Mediterranean 12 (2000) 1–36; here 22–25] suggested that this object could have been made in the first half of the thirteenth century. However, her arguments are not corroborated by a stylistic comparison with icons reliably dated to that period. Primitive, linear forms and some iconographic details, such as a cross-pointed spear, indicate a rather earlier date, soon after the end of the Iconoclastic controversy. This is in accord with the hypothesis of L. B. MacCoull, *Sinai Icon B. 49: Egypt and Iconoclasm*, JÖB 32/5 (1982), 407–413.

[59] Cf. e.g. the Bamberg tapestry (Gunthertuch) dated to the time of John I Tzimiskes [G. Prinzing, *Das Bamberger Gunthertuch in neuer Sicht*, Byzantinoslavica 54 (1993) 218–231; P. Stephenson, *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003, 62–65; *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen,* ed. R, Baumstark, München 1998, 206–210] and more traditionally even to the reign of Basil II [A. Grabar, *La soie byzantine de l'eveque Gunther a la Cathedrale de Bamberg*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 7 (1956) 7–26 (reprinted in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, vol. 1, 213–227); Grabar erroneously claimed that the use of *touphia* had been unique to Basil II].

[60] C. Cahen, *Un traite d'armurerie compose pour Saladin*, Bulletin d'Etudes Orientales 12 (1948) 114. For the English translation of the passage see D. Nicolle, *Jawshan, Cuirie and Coat-of-Plates: An Alternative Line of Development for Hardened Leather Armour*, in: *A Companion to Medieval Arms and Armour*, ed. D. Nicolle, Woodbridge, Suffolk 2002, 204.

[61] E.g. in fols. 12r, 87v, 190v, 199r, cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-âge, II: Londres, Add. 19.352*, Paris 1970, figs. 22, 142, 298, 313.

[62] E.g. *Vat. gr. 747*, fols. 173r, 221v, 222v, 223r–v, 224r–v, 225r, 243r, 247v; *Vat. gr. 333*, fol. 32r, cf. J. Lowden, *The Octateuchs. A study*

Fig. 9. St. Theodore Teron, Nerezi, St. Panteleemon church, 1164, fresco on the north wall of the naos

Fig. 10. Wooden shield with blazon in the form of a lion, ca. 1200, Zurich Landesmuseum

shield also became popular in the iconography of warrior saints, where they replaced the traditional rounded or oval form.[63] The meticulously painted shields on the walls of the late Comnenian churches in Nerezi (1164) and Kastoria (St. Nicholas tou Kasnitzi, ca. 1175; Sts. Anargyroi ca. 1192) should be listed among the most spectacular examples. The shield of St. Theodore Teron on the north wall of the *naos* in the church of St. Panteleimon in Nerezi is a particularly impressive example of drawing inspiration from real military equipment.[64] Its field, which is white with a gilded horizontal band, is filled with a heraldic representation of a lion standing on two back paws (Fig. 9). The same motif appears on a wooden shield dated to ca. 1200 AD, held by the Landesmuseum in Zurich (Fig. 10). The object has been traditionally associated with the Crusader's milieu and it could have been owned by the fifth Grand Master of the Teutonic Order, Conrad of Thuringia (ca. 1206 – 24 July 1240).[65] If so, the artefact would be in fact later in date than the representation; however, it may be assumed that similar shields with this popular heraldic motif also existed in an earlier period and that Byzantine artists could have come in contact with them already at the Westernized court of Manuel I.

Of course, it should be borne in mind that depicting objects known to artists from everyday life does not necessarily mean copying them from nature. It may be supposed that artists rather reconstructed things from

in Byzantine Manuscript Illustration, University Park 1992, figs. 2, 49, 68, 87, 89, 163, 167, 170, 175; Weitzmann, *Joshua Roll*, figs. 27, 28, 33, 40, 41; J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois: Vaticanus Graecus 333*, Paris 1973, fig. 59.

[63] Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, 232–234, figs. 30e, 33–34, 40, 45b, 48a–d.

[64] I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 59–60, pl. LV, fig. 62.

[65] Cf. e.g. O. Gamber, *Geschichte der mittelalterlichen Bewaffung (Teil 4)*, Waffen- und Kostumkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostumkunde 37 (1995) fig. 27.

memory, thereby turning their creations into ideal copies of the Platonic "Supreme Being".

These examples suggest that a closer look at details which at first sight may seem irrelevant can reveal interesting aspects of artists' attitudes towards the real world. Recent developments in the study of Byzantine material culture and archaeology create a new field of comparative research for Byzantine art historians. Along with the long-investigated problem of the reception of antique heritage, the issue of the originality of medieval Greek art and artists' attitudes towards the real world seems to be a promising field for further research. The observations presented in this paper do not exhaust the phenomenon of imitative tendencies in Byzantine art. The custom of placing depictions of marble slabs, curtains or even 'artificial' bricks on the walls of Middle and Late Byzantine churches seems to be interesting and worthy of further exploration.[66] However, the aforementioned topic goes beyond the scope of this paper.[67]

---

[66] E.g. decoration of the façade of the church of St. George at Kurbinovo, cf. C. Grozdanov, *Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes,* Skopje 2006, fig. on p. 21. Cf. also E. S. Bolman, *Painted Skins: the Ilusions and Realities of Architectural Polychromy, Sinai and Egypt,* in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai,* ed. S. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 119–140, for the problem of the marble imitation on frescoes in Byzantine churches.

[67] A phenomenon of the imitation in Byzantine architecture is analysed by H. Buchwald, *Imitation in Byzantine Architecture – an Outline* in: *Λιθόστρωτον, Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcel Restle*, Stuttgart 2000, 39–54.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, ed. K. Weitzmann, New York 1979.

Alexakis A., *Codex Parisinus Graecus 1115 and its Archetype*, Washington 1996.

Anderson J. C., *The Fragment of an Herbal,* in: *Age of Spirituality*, *Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 205.

Anichini M., *Il Dioscoride di Napoli*, in: Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche 9 (1956) No. 3–4, 77–104.

Ball J. L., *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eighth- to Twelfth-Century Painting*, New York 2005.

Barber Ch., *Authority, Mimesis, and Prayer: Prolegomenon to an Abbot's Reading of the Theodore Psalter,* in: Theodore Psalter. Electronic Facsimile, ed. Ch. Barber, Campaign 2001, 1–22.

Basili Magni, *Homilia in sanctos XL martyres,* PG 31.

Belting H., *Likeness and Presence.* A History of the Image before the Era of Art, Chicago 1994.

Bianchi Bandinelli R., *Il Dioscoride Napoletano*, Parola del Passato 7 (1956) 48–51.

Bivar A. D. H., *Cavalry Equipment and Tactics on the Euphrates Frontier*, DOP 26 (1972) 271–291.

Bivar A. D. H., *The Stirrup and its Origins*, Oriental Art 1/2 (1955) 61–65.

Bolman E. S., *Depicting the Kingdom of Heaven: Paintings and Monastic Practice in Early Byzantine Egypt*, in: *Egypt in the Byzantine World, 300–700,* ed. R. S. Bagnall, Cambridge, 2007, 408–433.

Bolman E. S., *Joining the Community of Saints: Monastic Paintings and Ascetic Practice in Early Christian Egypt*, in: *Shaping Community. The Art and Archaeology of Monasticism*, ed. S. McNally (2001) 41–56.

Bolman E. S., *Mimesis, Metamorphosis and Representation in Coptic Monastic Cells,* Bulletin of the American Society of Papyrologists 35 (1998) 65–77.

Bolman E. S., *Painted Skins: the Ilusions and Realities of Architectural Polychromy, Sinai and Egypt,* in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai,* ed. S. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 119–140.

Bonfiori M., *Le rappresentazioni di caccia del codice Marciano greco 479 – Oppiano*, Felix Ravenna 71 (1956) 31–49 (reprint: eadem, *Bisanzio e l'Italia, Scritti di archeologia e storia dell' arte*, eds. A. G. Guidobaldi, A. Iacobini, Roma 2002, 53–66).

Brubaker L., *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, in: *Byzantine Garden Culture*, eds. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington 2002, 189–214.

Buberl P., *Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskuridescodex*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 51 (1936) 114–136.

Buberl P., *Die byzantinischen Handschriften. 1. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig 1937.

Buchwald H., *Imitation in Byzantine Architecture – an Outline* in: *Λιθόστρωτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcel Restle*, Stuttgart 2000, 39–54.

Bugarski I., *Ostava iz Streževa: uzengije u ranovizantijskom kontekstu*, in: *Niš i Vizantija* V, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 251–267.

Byvanck A. W., *De Geïllustreerde handschriften van Oppianus' Cynegetica,* Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 5 (1925) 34–64.

Cahen C., *Un traite d'armurerie compose pour Saladin*, Bulletin d'Etudes Orientales 12 (1948) 103–163.

Carminis de viribus herbarum fragmentum, in: *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, ed. E. Heitsch, vol. 2, Göttingen 1964, 23–38.

Casiodori senatoris. Institutiones, ed. R. A. B. Mynors, vol. 1, Oxford 1937.

Cassiodorus Senator. *An Introduction to Divine and Human Readings,* translated by L. W. Jones, New York 1969.

Cavallo G., *Introduzione*, in: *Dioscurides Neapolitanus. Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. ex Vindob. gr. 1, Commentario*, eds. C. Bertelli, S. Lilla, G. Orofino, Graz – Rome 1992, 1–13.

Ciancaspro M., Cavallo G., Touwaide A., *Dioscurides De materia medica. Codex Neapolitanus graecus 1 of the National Library of Naples. Facsimile Reproduction of the Manuscript with Introductory Texts*, Athens 1999.

Collins M., *Medieval Herbals. The Illustrative Traditions*, London 2000.

Concilium universale nicaenum secundum: concilii actiones IV-V, ed. E. Lamberz, Berlin 2012.

Corpus Dionysiacum. Bd. 2. Pseudo-Dionysius Areopagita, De Coelesti Hierarchia, De Ecclesiastica Hierarchia, De Mystica Theologia, Epistulae, eds. G. Heil, A. M. Ritter, Berlin-New York 1991.

Corpus hippiatricorum Graecorum, eds. E. Oder, C. Hoppe, Leipzig 1924, *vol. 1: Hippiatrica Berolinensia*; 1927, *vol. 2: Hippiatrica Parisina, Hippiatrica Cantabrigiensia, Additamenta Londonensia, Excerpta Lugunensia* (reprint Stuttgart 1971).

Cosmas Indicopleustès. Topographie chrétienne, ed. W. Wolska-Conus, Paris 1973.

Curta F., *The Earliest Avar-Age Stirrups, or the "Stirrup Controversy" Revisited*, in: *The Other Europe in the Middle Ages*, eds. F. Curta, R. Kovalev, Leiden 2007, 297–326.

Cutler A., *The Idea of Likeness in Byzantium*, in: *Wonderful Things: Byzantium Through its Art. Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies, London 20–22 March 2009*, eds. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2013, 261–282.

Das Strategikon des Maurikios, ed. and transl. G. T. Dennis & E. Gamillscheg, Wien 1981.

Demus O., *Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 25 (1976) 235–257.

Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-âge, II: Londres, Add. 19.352*, Paris 1970.

Dionysius Areopagite. The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies, Surrey 1949.

Dioscurides: Codex Aniciae Iulianae picturis illustratus, nunc Vindobonensis Med. Graecus I, ed. M. I. De Karabacek, intr. A. De Premerstein, C. Wessely, J. Mantuani, Lyon 1906.

Folda J., *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*, Cambridge 2005.

Furlan I., *La ilustración de los Cynegetica*, in: *Tratado de caza y pesca, Oppiano Cynegetica*, Valencia 1999, 38–52.

Galavaris G., *Early icons at Sinai*, in: *Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. K. Manafis, Athens 1990, 91–97.

Gamber O., *Geschichte der mittelalterlichen Bewaffung (Teil 4)*, Waffen- und Kostumkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostumkunde 37 (1995) 1–26.

Gautier P., *Un discours inédit de Michel Psellos sur la Crucifixion*, Revue des études byzantines 49 (1991) 5–66.

Geestinger H., *Dioscurides, Codex Vindobonensis med. gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1979, vol. 1. Faksimile, vol. 2. Kommentarband zu der Faksimileausgabe.

Gerstel S., *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, Greek, Roman, and Byzantine Studies 35 (1994) 195–204.

Gombrich E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington 1977.

Gombrich E., *Action and Expression in Western Art*, in: idem, *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, ed. R. Woodfield, London 1996, 113–138.

Gombrich E., *Illusion and Art*, in: *The Essential Gombrich*, London 1996, 139–160 (= *Illusion in Nature and Art,* eds. R. L. Gregory, E. H. Gombrich, London 1973, 193–243).

Grabar A., *La soie byzantine de l'eveque Gunther a la Cathedrale de Bamberg*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 7 (1956) 7–26 [reprinted in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, vol. 1, 213–227].

Grotowski P. Ł., *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*, Leiden 2010.

Grozdanov C., *Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes,* Skopje 2006.

Hunger H., *On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature*, DOP 23–24 (1969–1970) 15–38.

Hunt L.-A., *Christian Art in Greater Syria and Egypt: A Triptych of the Ascension with Military Saints Reattributed*, Al-Masāq: Islam and the Medieval Mediterranean 12 (2000) 1–36.

Imitatio, aemulatio, variatio: Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008), eds. A. Rhoby, E. Schiffer, Wien 2010.

Innemée K. C., *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East,* Leiden – New York – Köln 1996.

Ĭotov V., *Vŭorŭzhenieto i snari͡azhenieto ot bŭlgarskoto srednovekovie (VII-XI vek)*, Varna 2004.

Juan-Navarro S., *The Power of "Mimesis" and the" Mimesis" of Power: Plato's Concept of Imitation and His Judgment on the Value of Poetry and the Arts*, Studium: Revista de humanidades 13 (2007) 97–108.

Kádár Z., *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts,* Budapest 1978.

Kirpichnikov A. N., *Snari͡azhenie vsadnika i verhovogo koni͡a na Rusi IX-XIII vv.*, Moskva 1973.

La Collezione chirurgica di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica antica a Bisanzio, ed. M. Bernabò et al., Roma 2010.

Lassus J., *L'illustration byzantine du Livre des Rois: Vaticanus graecus 333*, Paris 1973.

Lazaris S., *À propos du Nicandre de Paris (suppl. gr. 247): son illustration et son modèle*, Scriptorium 59.2 (2005) 221–227.

Leemans J., *"Let Us Die that We May Live": Greek Homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine, and Syria (c. AD 350–AD 450)*, London – New York 2003.

Lemerle P., *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X^e siècle*, Paris 1971.

Lilla S., Cavallo G., Orfino G., Bertelli C., *Dioscurides, Codex Neapolitanus. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. ex vind. gr. 1. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Orginalformat*, Graz – Rome 1988.

Lowden J., *The Octateuchs. A study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park 1992.

MacCoull L. B., *Sinai Icon B. 49: Egypt and Iconoclasm*, in: *Akten, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, JÖB 32/5 (1982), 407–413.

Maguire H., *Metaphors of the Virgin in Byzantine Literature and Art*, in: *Imitatio, Aemulatio, Variatio,* 189–194.

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Toronto 1986.

Mazal O., *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus graecus I der Österreichischen Nationalbibliothek*, vols. 1–2, Graz 1998–1999.

McCabe A., *A Byzantine Encyclopaedia of Horse Medicine: The Sources, Compilation, and Transmission of the Hippiatrica,* Oxford 2007.

Meyer M., *An Obscure Portrait: Imaging Women's Reality in Byzantine Art*, London 2009.

Michaelis Pselli. Scripta minora a magnam partem adhuc inedita, 2, ed. E. Kurz, F. Drexl, Milano 1941.

Nicephori patriarchae constantinopolitani refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815, ed. J. M. Featherstone, Leuven 1997.

Nicolle D., *Jawshan, Cuirie and Coat-of-Plates: An Alternative Line of Development for Hardened Leather Armour*, in: *A Companion to Medieval Arms and Armour*, ed. D. Nicolle, Woodbridge, Suffolk 2002, 179–221.

Nilsson I., *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias*, Uppsala 2001.

Nutton V., *Nicetas Codex*, in: *The Classical Tradition*, ed. A. Grafton et al., Harvard 2010, 638.

Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εικονογραφησμένα χειρόγραφα, ed. S. Pelekanidēs, P. Chrēstos et al., vol. 3, Athena 1979.

Parani M. G., *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11^th^–15^th^ Centuries*, Leiden 2003.

Pedanii Dioscuridis Anazarbei De materia medica ed. M. Wellmann vols. 1–3, Berlin 1906–1914 (reprint: Berlin, 1958).

Pedanii Dioscuridis Anazarbei, De Materia Medica Libri VII. Accedunt Nicandri et Eutecnii, Opuscula Medica. Codex Constantinopolitanus saeculo X extratus et picturis illustratus, olim Manuelis Eugenici, Caroli Rinuccini Florentini. homae Philippis Angli, nunc inter Thesauros Pierpont Morgan Bibliothecae asservatus, vol. 1–2, Paris 1935.

Pedanius Dioscorides of Anazarbus, De materia medica, transl. L. Y. Beck, Hildesheim – Zurich – New York 2005.

Peers G., *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium,* University Park 2004.

Pernot L., *Mimêsis, rhétorique et politique dans l'essai de Théodore Métochite sur Démosthène et Aelius Aristide*, in: *Spirito e forme nella letteratura bizantina*, ed. A. Garzya, Napoli 2006, 107–119.

PG 7, col. 727–728.

PL 6, col. 259–262.

Plato. Republic, I–II, ed. Chr. Emlyn-Jones, W. Preddy, Cambridge 2013.

Pliny. Natural History, transl. H. Rackham, Cambridge – London 1984.

Pliny. Natural history, 7, ed. W. H. S. Jones, London 1956.

Prinzing G., *Das Bamberger Gunthertuch in neuer Sicht*, in: *Byzantium and Its Neighbours, from the Mid-9^th^ till the 12^th^ Centuries*, Papers Read at the Byzantinological Symposium, Bechyně September *1990, Prague*, Byzantinoslavica 54 (1993), ed. V. Vavrínek, 218–231.

Raphael S., Blunt W., *The Illustrated Herbal*, New York 1979.

Reinsch D. R., *Der Autor ist tot – es lebe der Leser Zur Neubewertung der imitatio in der byzantinischen Geschichtsschreibung*, in: *Imitatio, Aemulatio, Variatio*, 23–32.

Riddle J. M., *Byzantine Commentaries on Dioscorides*, DOP 38 (1984) 95–102.

Riddle J., *Dioscorides on Pharmacy and Medicine*, Austin 1985.

Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, ed. R, Baumstark, München 1998.

Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, ed. G. D. Mansi, Paris 1901–1927.

Singer Ch., *The Herbal in Antiquity and Its Transmission to Later Ages*, The Journal of Hellenic Studies 47 (1927) 1–52.

Sinkevič I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.

Spatharakis I., *The Illustrations of the Cynegetica in Venice: Codex Marcianus Graecus Z 139,* Leiden 2004.

St. Theodore the Studite. On the Holy Icons, transl. C. P. Roth, Crestwood – New York 1981.

Stephenson P., *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003.

Strzygowski J., *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch: nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899.

Strzygowski J., *Der illustrierte Physiologus in Smyrna*, Byzantinische Zeitschrift 10 (1901) 218–222.

Świętosławski W., *Rola Awarów w rozpowszechnieniu w Europie azjatyckich form uzbrojenia*, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Archaeologica 23 (2001) 75–85.

Świętosławski W., *Strzemiona średniowieczne z ziem Polski*, Łodź 1990.

Theophanes. Chronographia, 1, ed. C. De Boor, Leipzig 1885 (reprint Hildesheim – New York 1980)

Theriaka y Alexipharmaka de Nicandro, eds. A. Touwaide, Ch. Förstel, G. Aslanoff, Barcelona 1999.

Touwaide A., *Le traité de matière médicale de Dioscoride en Italie depuis la fin de l'empire romain jusqu'aux débuts de l'école de Salerne. Essai de synthèse*, PACT – Journal of the European Study Group on Physical, Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology 18 (1992) 275–305.

Touwaide A., *Un manuscrit athonite du Peri* hulês iatrikês *de Dioscoride: l'Athous Megistis Lavras Ω 75*, Scriptorium 45 (1991) 122–127.

Tratado de caza y pesca, Oppiano Cynegetica, Valencia 1999.

Treadgold W., *The Macedonian Renaissance*, in: idem, *Renaissances before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*, Stanford 1985, 144–171.

Tronzo W., *Mimesis in Byzantium: Notes toward a History of the Function of the Image*, RES: Anthropology and Aesthetics 25 (Spring 1994) 61–76.

van Buren A., *De Materia Medica of Dioscurides,* in: *Illustrated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann,* Princeton 1973, 66–69.

Vikan G., *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art*, in: *The Blessings of Pilgrimage*, ed. R. Ousterhout, Urbana – Chicago 1990, 97–107.

von Premerstein A., *Anicia Juliana im Wiener Diskorides-Kodex*, Jahrbuh der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 24 (1903) 105–124.

Walter Ch., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter Ch., *Expressionism and Hellenism: A Note on Stylistic Tendencies in Byzantine Figurative Art from Spätantike to the Macedonian "Renaissance"*, Revue des études byzantines 42 (1984) 265–287.

Weitzmann K., *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984, 93–96.

Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.

Weitzmann K., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,* intr. H. Buchtal, Chicago 1971.

Weitzmann K., *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948.

Weitzmann K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, vol. 1. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

Wilson Jones M., *Genesis and Mimesis: the Design of the Arch of Constantine in Rome*, The Journal of the Society of Architectural Historians 59 (2000) 50–77.

Wölfflin H., *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, transl. M. D. Hottinger, New York 1932.

Woodfin W. T., *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium,* Oxford 2012.

Подражавање класичног или представљање. *Мимезис* у византијској ликовној уметности као дериват стила

Пјотр Л. Гротовски

Схватање *мимезиса* у византијској култури до сада се као предмет истраживања појављивало у филолошким студијама, док је у литератури из области историје уметности и естетике ређе разматрано. Неколицина историчара уметности (Пирс, Болман, Тронцо, Барбер, Мегвајер) прихвата и употребљава појам који је увео Гари Викан, али се њиме првенствено описује однос између слике и богослужбене праксе. Недостатак интересовања за бављење том темом може се објаснити променама које се уочавају како у теолошком приступу појму тако и у кретањима стила. Античко схватање *мимезиса* као спољашње сличности (Иринеј Лионски, Лактанције, Псеудо-Дионисије Ареопагит, Герман I) мења се у време иконоборства, па тако већ Теодор Студит разматра непотпуност уметничке вештине и истиче сличност с првообразом у опажању верних као основни предуслов поштовања икона.

Таква промена праћена је прихватањем линеарног, антиилузионистичког стила, који је омогућио прецизнију представу насликаних предмета. Ради бољег разумевања тог процеса потребно је призвати у сећање Гомбрихово запажање да је представљање света природе у уметности увек исход компромиса између конвенције и подражавања, а да њихов однос зависи од устаљених норми датог раздобља и културног контекста, у условима у којима су примењена правила подједнако разумљива уметнику и посматрачу.

Преображај фигуративне уметности – од старог хеленистичког стила, у којем уметник тежи стварању илузије тродимензионалног простора моделовањем помоћу светла и сенке, ка линеарном, описном стилу техничких цртежа – може се анализирати на примеру илустрованих медицинских приручника. Док рановизантијски приручници за лечење биљем, као што

су *Vienna* и *Naples Dioscurides*, а исто тако и њихове копије настале у X веку (*Morgan herbal*, *MS M 652*) и други приручници из истог периода (*Theriakia, Par. suppl. gr. 274*; *On Dislocations, Laur. Plut. 74.7*), још следе претходнике из прошлости, примећује се да примери из XI века показују драматичну промену у начину представљања стварности. Реч је и даље о текстовима класичних писаца (*Athonite Dioscurides, Lavra W 75*; *Cynegetica, Marc. gr. Z 479*; *Physiologus,* olim *Smyr. Theol. B8*; *Hippiatrica, Leid. Voss. gr. Q 50*; *Par. gr. 2244*), али су минијатуре изведене без жеље за верним приказивањем детаља, због чега су неупотребљиве као извор обавештења. Предмети описани у текстовима приказани су у поједностављеном облику.

Чини се да је такав приступ нашао одраза и у једној од Пселових *Пройоведи*. Упркос традиционалном стилу свог времена, он је говорио о појави *живе иконе*, која у великој мери подсећа на модел (Христос пред Пилатом).

Да би се објаснило ново схватање *мимезиса*, чини се да је прикладно сетити се Викановe дефиниције, која даје предност описном задатку уметности у односу на илузионистичко подражавање. За уметнике који су тежили да искажу познавање предмета јасни облици били су значајнији од покушаја стварања илузије. У уметности средњовизантијског и позновизантијског доба постоје многи примери приказивања различитих употребних предмета. У раду су разматрана два примера: узенгије које су Авари донели у Европу у VI веку и које се на иконама представљају од IX века и штит у облику сузе који је ушао у употребу у првој половини XI века и нашао своје место у сликарству већ након неколико деценија.

Свети вртлар и свети епископ: представе и поштовање светих мученика са именом Фока*

Татјана Стародубцев**

Академија уметности у Новом Саду

UDC 75.041:271.2-34](=14‘04) Foka, sveti
DOI 10.2298/ZOG1337037S
Оригиналан научни рад

Свети мученици са именом Фока, вртлар и епископ, обојица из Синопе, нису често представљани у источнохришћанском свету. Запажа се да су они понекад приказивани с предметима који их везују за пловидбу, а особито је свети епископ сликан с веслом. Разлози за такве представе налазе се у списима посвећеним тим светитељима. Разматра се и питање о томе зашто је свети епископ приказиван првенствено у Ромејском царству и Руској кнежевини.

Кључне речи: свети Фока, мученик, вртлар, епископ, представе, поштовање, Синопа, пловидба, весло

Holy martyrs by the name of Phokas, a gardener and a bishop, both from Sinope, were not frequently portrayed in the Eastern Christian world. They were sometimes depicted with objects relating them to seafaring, and the holy bishop in particular was shown holding a paddle. The source of such images can be traced to the writings devoted to the martyrs. The issue of why the holy bishop was depicted mainly in the Byzantine empire and the Russian principality is also discussed.

Keywords: St Phokas, martyr, gardener, bishop, images, cult, Sinope, seafaring, paddle

У источнохришћанској уметности понекад су приказивани светитељи обележени именом Фока. Колико је познато, најстарија очувана представа светог Фоке пронађена је у Херсону, древном граду у југозападном делу Крима и знаменитој црноморској луци. Приликом ископавања обављаних током пролећа 1896. у југоисточном делу насеља откривен је глинени медаљон пречника десетак центиметара, који се датује у доба око 400. године. На његовом рубу налази се натпис: Εὐ(λο)γία τοῦ ἁγίου Φωκᾶ τοῦ πτωχ(ε)ίου Χερς(ῶ)νος, који сведочи о томе да је имао намену евлогије и носио благослов светог Фоке херсонске убожнице. У средини је приказан светитељ у пуној фигури, фронтално постављен, руку раширених и уздигнутих у молитви. Око главе, на којој нису назначене црте лица, има нимб. Одевен је у кратак хаљетак с појасом о који је, на левој страни, окачена велика риба. Стоји на малој лађи, од које се разазнају, светитељу здесна, кормило и два весла, а слева прамац, изнад којег се налази трозубац (Сл. 1).[1]

Следеће светитељеве сачуване представе срећу се у Кападокији. У пећинској цркви Светог Јована Крститеља у Чавушину, која се састоји од два паралелна и повезана параклиса, осликана за владе цара Константина VII Порфирогенита, између 913. и 920, на источном зиду светилишта северног дела, у другој зони, северно уз полукалоту олтарске апсиде, стоји фронтално свети епископ густе смеђе и кратке косе и праве браде, сужене при крају, уз чији је лик ишчитан натпис Φω[κᾶς]. Одевен је у фелон са омофором, левом руком држи књигу, а десном благосиља.[2] У Пиренли секи килисеси у долини реке Перистреме, живописаној можда у првој половини X века, свети мученик, праћен натписом Φουκᾶς, стоји у средњој од три нише на северном зиду наоса. Преостао је само горњи део фигуре, а и он је веома оштећен. Глава светога готово је уништена, те се не разазнају ни његов лик, нити изглед косе и браде. Одевен је у хаљину с појасом и огртач. Десна рука била му је савијена у лакту, али се не разлучује да ли је у њој нешто носио, док је лева потпуно испрана.[3] У цркви Ел Назар, позна-

---

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*, који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177036).

** tsarodu@f.bg.ac.rs

[1] В. В. Латышевъ, *Этюды по византiйской эпиграфике. 4) Несколько памятниковъ съ надписями византiйской эпохи из Херсониса Таврическаго*, Византийский временник (= ВВ) 6 (1899) 344–349; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique II. Iconographie*, Paris 1946, 27, 85, 106, 344–355, n. 1 на стр. 344, Fig. 138; G. Galavaris, *Bread and the liturgy. The symbolism of early Christian and Byzantine bread stamps*, Madison–London 1970, 146; G. Vikan, *„Guided by land and sea“. Pilgrim art and pilgrim travel in early Byzantium*, in: G. Vikan, *Sacred images and sacred power in Byzantium*, Aldershot 2003 [= *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18) Münster-Aschendorff 1991], VIII, 78–79. Истраживачи обично помињу да је настао у рановизантијско доба, а једино га Н. Икономидис одређеније датује у време око 400. године, cf. N. A. Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς. Λατρεία καὶ διάδοσις αὐτῆς*, Ἀρχεῖον Πόντου 17 (1952) 195–196, 199. У истом, лучком делу града Херсона, приликом ископавања обављених 1964. пронађен је печат за прављење таквих медаљона, који је датован у V век, односно у V–VI столеће, cf. Л. Г. Колесникова, *Храм в портовом районе Херсонеса (раскопки 1963–1965 гг.)*, ВВ 39 (1978) 172 и рис. 13; *Византийский Херсон. Каталог выставки*, ed. И. С. Чичуров, Москва 1991, 30 и ил. на стр. 31.

[2] C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 37, 43, 44, Pl. 2, Fig. 4. Уз светог Фоку налази се један свети епископ, а наспрам њих, северно од апсиде, стоје двојица светих епископа (cf. *ibid*). С леве стране светог Фоке разазнаје се издужени вертикални смеђецрвени обрис, који је, по свему судећи, остатак касније нанете боје.

[3] N. et. M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région Hasan Daği*, Paris 1963, 142. За новије датовање, које је наве-

тој и као Капела 1 у Гереми, чији се живопис датује у другу четвртину X столећа, на западном поткуполном луку налазе се ликови десеторице мученика. Покрај другог с југа чита се натпис Φοκᾶς. Обучен је у хаљину са украшеним оковратником и огртач закачен запоном на средини. Има смеђу равну подшишану косу и кратку браду, док му се црте лица због оштећења не разазнају. Приказан је у попрсју и руке му нису представљене.[4] У Киличлар килисеси, званој Капела 29 у Гереми, осликаној око средине X века, у северном краку крста, на источној страни, изнад лука и испод зоне циклуса сцена, налазе се допојасни ликови светих мученика, прво Сисинија и потом Фоке, кога прати натпис Φωκᾶς. Представљен је као смеђ човек кратке косе и обле браде, с крстом у десној руци. Одевен је у огртач са украшеним рубовима, који, причвршћен копчом о десно раме, потпуно скрива доњу хаљину.[5]

Свети Фока се појављује и на слоновачама насталим у то време у Цариграду. Налази се на триптиху познатом као *Харбавилски*, израђеном негде средином X столећа. Види се на полеђини левог крила, у средњем од три реда, у који су смештени попрсни светитељи у медаљонима. Уз његов лик је натпис Φωκᾶς. Разазнаје се да има кратку густу косу и браду средње дужине, благо зашиљену при врху, и да је одевен у фелон са омофором. Левом руком држи књигу, а десном благосиља.[6] И на *Ваӣиканском ӣриӣиху*, насталом вероватно око 1000, свети Фока епископ налази се на истом месту, потпуно је једнаког изгледа и има натпис Φωκᾶς.[7] У *Синаксару Василија II* (*Vat. gr. 1613*), израђеном око 985, такође у Цариграду, на страни 48 налази се наслов који сведочи о томе да се 22. дана месеца септембра обавља помен на страдање светог свештеномученика Фоке, епископа Синопе. Испод њега смештена је минијатура на којој је приказано како се светом, седе кратке косе и, изгледа, обле браде, одевеном у фелон са омофором, молитвено савијених руку и погнутом и окренутом према ватри, џелат с подигнутим мачем у десници спрема да одсече главу.[8]

У цркви Свете Софије у Кијеву, украшеној трудом великог кнеза Јарослава Мудрог, међу светитељима насликаним између 1043. и 1046. у јужној унутрашњој галерији, стоји свети епископ седе кратке и густе косе и средње дуге, шпицасто завршене браде. Одевен је у фелон са омофором и држи у левој руци књигу, а у десној весло. Од натписа уз његов лик нема трагова, а да је то свети Фока, јасно показује доцније угребан запис: ст҃ыи фоко иже пороу|чен҄ от҄ б҃а плавающии|м҄ в҄ мори правителе на|прави ма потапл[а]ема в҄|лнами .нтинскамн (Сл. 2).[9] У *Менолоīу Симеона Меӣафрасӣа* (*Oxford Bodleian Library Barocci 230*), насталом педесетих или шездесетих година XI века, на минијатури за септембар, на fol. 3v, између призора светитеља и празника који се помињу тог месеца, постављених у четири реда, у трећем низу приказан је свети Фока као епископ обле браде.[10] У рукопису исте садржине из Венеције [*Biblioteca Nazionale Marciana gr. Z 586 (660)*], израђеном између 1074. и 1078, на fol. 180v насликано је Мучеништво светог Фоке. Он је представљен као старији човек, обучен у широку и дугу тунику, коме је управо одсечена глава.[11] У јеванђељу *Vatic. gr. 1156*, насталом у XI столећу, у месецослову је уз 22. дан месеца септембра, на fol. 253v, након пророка Јоне и презвитера Јоне, уписан и насликан свети свештеномученик Фока. Приказан је фронтално, у пуној фигури, одевен у фелон са омофором. Има седу кратку и равну густу косу и праву, шпицасто завршену браду. Левом руком држи књигу, а десном благосиља.[12] У цркви Светог Ђорђа Дијасоритиса код села Халки на Наксосу, чији се живопис према изгледу датује у XI век, свети Фока, обележен натписом Φωκᾶς, представљен је у простору светилишта, у доњој зони јужне стране југоисточног ступца. Обучен је у фелон

дено у овом раду, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises*, 305.

[4] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Texte, tome premier (première partie)*, Paris 1925, 180; idem, *Les églises rupestres de Cappadoce. Planches, premier album*, Paris 1925, Pl. 40.2, 42.3; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien II (erster Tafelband)*, Recklinghausen 1967, T. 13, 14. За датовање cf. Jolivet-Lévy, *Les églises*, 85.

[5] Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Texte I/1*, 210; idem, *Les églises rupestres de Cappadoce. Planches I*, Pl. 44.1, 47.2; Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* II, T. 251. За датовање cf. Jolivet-Lévy, *Les églises*, 141.

[6] *Byzantine art, an European art*, Athens 1964, 169; *Byzantium 330–1453*, ed. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008, 133, 400–401, no. 77; за добру илустрацију полеђине *Харбавилскоī ӣриӣиха* v. *Larousse encyclopedia of Byzantine and medieval art*, ed. R. Huyghe, Feltham 1968², fig. 301. Покрај светог Фоке налази се свети Власије, док су изнад њих свети Василије Велики и свети Григорије Богослов, а испод свети Никола и свети Северијан, који једини међу њима није свети епископ.

[7] *Byzantium 330–1453*, 132, 400, no. 76. На овом крилу приказани су исти светитељи који се виде на *Харбавилском ӣриӣиху*.

[8] *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)*, Torino 1907, *I. Testo*, 17–18; *II. Tavole*, T. 48; *Oxford dictionary of Byzantium* (= ODB) III, New York – London 1991, 1667 (A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko), cf. и ODB III, 1341–1342 (N. Patterson-Ševčenko), где је указано на то да је ова књига, која се обично назива менологом, у ствари синаксар и да је израђена негде после 979. године.

[9] За ову представу светог Фоке cf. G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev. Monument public historique*, Kiev 1971, 35, ill. 212; Н. Н. Никитенко, *Программа однофигурных фресок Софийского собора в Киеве и ее идейные истоки*, ВВ 49 (1988) 179; В. Н. Лазарев, *Искусство древней Руси. Мозаики и фрески*, Москва 2000, 75, 86, n. 10, илл. 13. За читање и анализу угребаног натписа cf. С. А. Высоцкий, *Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI–XVII вв.)*, Киев 1976, 34–36, 132, Т. XVI, 1, XVII, 1.

[10] N. Patterson-Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago–London 1984, 16–18; ODB III, 1667 (A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko), где је изнето запажање да се у том рукопису, који садржи спис о вртлару мученику, налази представа епископа (за састав о светом вртлару заснован на Астеријевом спису cf. Ch. Høgel, *Symeon Metaphrastes. Rewriting and canonization*, Copenhagen 2002, 176). Минијатура није објављена. Овде представљен опис заснован је на веома штурим подацима приложеним у литератури.

[11] П. Мијовић, *Менолоī. Исӣоријско-умеӣничка исӣраживања*, Београд 1973, 196; Patterson-Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, 178. Нажалост, ни у књизи коју је објавио I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca marciana I*, Milano 1978, нису приложени опис и репродукција те представе. Она је једино поменута у списку минијатура тог рукописа, cf. *ibid*., 58, n. 10. Стога смо овде приложили само штур и прилично нејасан опис који се налази у литератури. У књизи *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum Codices Graeci manuscripti, recensuit Elpidius Mioni, II. Thesaurus antiquus, codices 300–625*, Roma 1985, 507, наведено је да се у том рукопису налази похвала светог Фоке мученика коју је саставио Астерије Амасијски. Како је у претходно поменутом оксфордском рукопису уз исти састав насликан свети епископ, нисмо у могућности да на основу доступних података утврдимо да ли је у венецијанском био приказан свети вртлар или свети епископ.

[12] Cf. M.-L. Dolezal, *The Middle Byzantine Lectionary. Textual and pictorial expression of liturgical ritual*, Chicago 1991 (необјављена докторска теза). Опис је начињен на основу микрофилма рукописа.

Сл. 1. Свети Фока, евлогија из Херсона (према: Vikan, „Guided by Land and Sea“)
Fig. 1. Saint Phocas, token from Cherson (after: Vikan, „Guided by Land and Sea“)

са омофором и има седу равну и кратку косу и праву, шпицасто завршену браду. Левом руком држи весло, а десном благосиља (Сл. 3).[13] У храму Успења Богородичиног у Каламбаки, украшеном у XII столећу, свети Фока, уз чији се лик разазнају трагови натписа Φ…ς, стоји у доњој зони северног зида ђаконикона. Има седу праву и густу кратку косу и прилично оштећену браду средње дужине. Носи фелон и омофор и држи у левој руци књигу, а у десној весло.[14] У храму Светог Атанасија у вароши под тврђавом Гераки, осликаном вероватно у XII веку, свети Фока, обележен натписом Φυκᾶς, приказан је до појаса у другој зони северног зида средњег дела светилишта. Одевен је у фелон са омофором, има седу кратку и густу равну косу и праву браду средње дужине, зашиљену при крају. Држи у левој руци књигу, а у десној весло (Сл. 4).[15] У манастиру Ватопеду на Светој гори, у пролазу између средњег и јужног брода припрате католикона, испод живописа из 1760. откривено је неколико старијих слика. Међу њима се, у западном делу потрбушја лука, налази представа светог епископа Фоке, обележеног натписом ὁ ἁγίος Φωκᾶς, која припада слоју фресака што се датује у другу половину XII века. Приказан је у пуној фигури, одевен у фелон са омофором. Има седу кратку и праву густу косу и браду средње дужине, са шпицастим завршетком. Левом руком држи књигу, а десном благосиља (Сл. 5).[16] У цркви Благовештења на обали језера Мјачине код Новгорода, познатој као Аркажи, основаној трудом архиепископа Илије и његовог брата 1170. и украшеној фрескама 1189, на источној страни потрбушја пролаза између олтара и протезиса насликан је свети Фока. Представљен је до појаса и носи фелон и омофор. Има проседу кратку и равну густу косу, док му је брада оштећена. Држи у левој руци књигу, а у десној весло, по којем се и препознаје.[17] У храму Светог Спаса на врху брда Нередице код Новгорода, осликаном 1199. трудом кнеза Јарослава, у олтарској апсиди, у другој зони, у коју су смештени попрсни ликови, јужно од средњег прозора, као трећи од четворице архијереја приказан је свети Фока, уз кога се назире натпис дєка. Одевен је у фелон са омофором, има седу кратку и равну густу косу и браду са шпицастим завршетком. Држи у левој руци књигу, а у десној весло (Сл. 6).[18]

У саборном храму Рођења Богородичиног Снетогорског манастира у близини Пскова, чија је изградња започета при игуману Јову 1310. и који је осликан око 1313, кључна особеност програма живописа, како су запазили истраживачи тог споменика, јесте ослањање на обрасце XII века. У доњој зони његове олтарске апсиде налазе се фронтално приказани стојећи архијереји. Њихове представе веома су оштећене, али се у једном фрагменту у северном делу на основу трага весла насликаног у висини груди препознаје остатак фигуре светог Фоке.[19] У цркви Вознесења у Жичи,

[13] K. M. Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982, 22, 164; M. Acheimastou-Potamianou, *Hagios Georgios Diasoritis*, in: *Naxos*, ed. M. Chatzidakis, Athens 1989, 67, 69, 79, Fig. 13.

[14] Γ. Σωτηρίου, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος – Ἡ βασιλικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκα*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 6 (Ἀθῆναι 1929) 304, Ἐίκ. 8; Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, 84, 167, fig. 211. На том зиду представљени су свети Власије, свети Поликарп из Смирне и свети Фока.

[15] N. M. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 147, 150, 170, πίν. 234. Ту су приказани свети Фока, свети Григорије Чудотворац и један неидентификовани свети епископ. У литератури је забележено да је светитељ, обележен као Φουκᾶς, представљен међу светим епископима, приказаним фронтално, у пуној фигури или у попрсју, у двема зонама олтарског простора цркве Светог Николе у селу Свети Никола код Монемвасије. Нажалост, тачно место на којем се тај свети налази и опис његовог изгледа нису приложени, cf. N. B. Δρανδάκης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στον Ἅγιο Νικολάου Μονεμβασίας*, in: *Νικολάου Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, τόμος Γ Λακωνία – Μελέται*, ἐπ. Χ. Κωνσταντινίδη, Αθήναι 2009 [Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας (= ΔΧΑΕ) Θ, Αθήνα 1977–1979, 35–61] 222; у тој цркви су, иначе, имена многих светих неправилно исписана, cf. *ibid.*, 222. Тада је изнето мишљење да фреске у олтарском простору припадају другом слоју живописа и да он потиче из друге половине XIII века, док је првобитни датован у прву половину истог столећа (*ibid.*, 217). Доцније је указано на то да сликарство у светилишту припада још старијем слоју живописа, али његово датовање и илустрације које би сведочиле о изгледу фресака у олтару нису приложени, cf. idem, *Προσθήκη στὸ ἄρθρο: Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στον Ἅγιο Νικολάου Μονεμβασίας*, in: *Νικολάου Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, 3, Λακωνία – Μελέται* [= ΔΧΑΕ 12 1984 (1986) 509–510) 433–434].

[16] Cf. E. N. Τσιγαρίδας, *Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη, 1*, Ἅγιον Ὄρος 1996, 259, εἰκ. 217, где је предложено датовање у 1312. годину. За прецизне податке о томе где се налази, како изгледа и да припада живопису XII века cf. N. Τούτος, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος–17ος αιώνας*, Αθήναι 2010, 126–127.

[17] Т. Ю. Царевская, *Фрески церкви Благовещения на Мячине („В Аркажах“)*, Новгород 1999, 82, илл. 23.

[18] Н. Сычев, В. К. Мясоедов, *Фрески Спаса-Нередицы*, Ленинград 1925, Т. XXIX; Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая програма росписи*, Санкт-Петербург 2002, 42–43, 122, ил. 198, 201.

[19] В. Д. Сарабьянов, *Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних открытий)*, in: *Древнерусское искусство. Византия и древнаяя Русь*, Санкт-Петербург 1999, 229 и n. 6 на стр. 254;

осликаној вероватно током прве деценије XIV века, међу црквеним поглаварима допојасно представљеним на фреско-иконама у доњој зони олтарске апсиде, на северном крају, приказан је свети Фока, означен натписом с҃тьи фока. То је проћелав човек седе густе браде средње дужине, одевен у фелон са омофором, који левом руком држи књигу, а десном благосиља.[20] У Краљевој цркви у Студеници, подигнутој и потом живописаној бригом краља Милутина око 1318–1319, свети мученик, обележен као с҃ты фωка, налази се у потрбушју северног поткуполног лука, у медаљону источно од темена. Приказан је као човек густе смеђе таласасте косе која сеже до средине врата и обле браде, обучен у хаљину са украшеним оковратником и једноставан плашт. Лева рука му је спуштена, а у десној носи мученички крст.[21] Представе светитеља са именом Фока сачувале су се и у сликаним календарима у двема црквама које је саградио и украсио исти краљ. У храму Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, живописаном у годинама од 1315. до 1317, виде се на два места. Уз датум 22. септембар налази се, уз попрсја неколико светитеља који се славе тог дана, свети Фока у огњу (ὁ ἅγιος Φοκᾶς ἐν τῇ καμίνῳ). Одевен је у једноставну одећу без украса, доњу хаљину и горњу одору широких рукава, закачену запоном на средини. Приказан је као човек смеђе таласасте косе која сеже до средине врата и обле густе браде, руку уздигнутих у молитви.[22] Уз 6. јул, поред других светитеља којих се црква сећа тог дана, налази се свети Фока освећени (ὁ ὅσιος Φοκᾶς). Представљен је у пуној фигури. Обучен је у хаљину и огртач који изгледају као монашко рухо. Има седу кратку и густу косу и браду средње дужине. Левом руком упућује молитву, а десном носи мученички крст.[23] У Богородичиној цркви у Грачаници, живописаној око 1320, уз датум 22. септембар, поред попрсја светитеља који се славе тог дана, приказан је свети Фока у огњу (с҃ты фωка). Има смеђу таласасту косу која пада до средине врата и облу густу браду, једноставну хаљину и огртач с копчом на средини. Руке су му спуштене и заклоњене пламеном.[24]

Сл. 2. Свети Фока, јужна унутрашња галерија цркве Свете Софије у Кијеву (према: Sainte-Sophie de Kiev)
Fig. 2. Saint Phocas, south inner gallery, Saint Sophia, Kiev (after: Sainte-Sophie de Kiev)

На основу изнетог погледа на очуване и засад објављене представе светитеља са именом Фока може се запазити да се срећу ликови мученика и чешће епископа, и то на просторима Византије и Русије и, доцније, Србије. Као мученик приказан је на херсонском медаљону, у Пиренли секи килисеси, Ел Назару, Киличлар килисеси, Краљевој цркви у Студеници и у Календарима у Старом Нагоричину и Грачаници. Као епископ представљен је у Чавушину, на *Харба-*

И. Б. Голубцева, В. Д. Сарабьянов, *Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря*, Москва 2002, 27, 28, T. II, no. 15. Није могуће поуздано утврдити колико је светих епископа било приказано. Очували су се трагови само четири фигуре, а идентификована су двојица у северном делу, свети Никола и свети Фока. Изнето је мишљење да је свети Фока представљен раније и у Спасопреображенској цркви Мирожског манастира у Пскову, осликаној средином XII века, односно пре 1156, а која је била задужбина епископа Нифона, пореклом Грка, заступника гркофилске политике (Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 42–43, n. 61). Изгледа, међутим, да он у тој цркви није био приказан, cf. Н. М. Соболева, *Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря Пскове*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова*, Москва 1968, 12–13; В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенски собор Мирожского монастыря*, Москва 2010, 82–83, 306, ил. 23, 59, 82–85 и на стр. 4.

20 М. Радујко, *Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог*, Зограф 29 (2002–2003) 98, 100–101, n. 49–51, сл. 3, 4. За датовање живописа у прву деценију XIV века cf. Д. Војводић, *Представе светог Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: *Византијски свет на Балкану* I, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 146–147.

21 Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 110, 232 сл. 61, црт. XII. Наспрам њега, у медаљону западно од темена лука, налази се свети Епифаније, а испод њега, на источној страни лука, представљен је свети Евдоким у пуној фигури.

22 Мијовић, *Менолог*, 261 и сл. 21; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 85.

23 Мијовић, *Менолог*, 281; Тодић, *Старо Нагоричино*, 79 и сл. 15, њему слева налази се свети епископ Астије.

24 В. Р. Петковић, *Из црквеног календара у живопису Грачанице*, ГСНД XIX, Скопље 1938, 81, сл. 2; idem, *La peinture serbe du moyen âge, première partie*, Beograd 1930, Pl. 50b; idem, La *peinture serbe du moyen âge* II, Beograd 1934, Pl. LXXV; Мијовић, *Менолог*, 289; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 99; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, VI.

вилском и *Ватиканском триптиху*, у *Синаксару Василија II*, Светој Софији у Кијеву, *Менологу Симеона Метафраста* (*Oxford Bodleian Library Barocci 230*), јеванђељу *Vatic. gr. 1156*, у храмовима Светог Ђорђа Дијасоритиса на Наксосу, Успења Богородичиног у Каламбаки, Светог Атанасија у Геракију, припрати католикона Велике лавре, црквама Благовештења на Мјачини и Светог Спаса на Нередици код Новгорода, Рођења Богородичиног Снетогорског манастира у близини Пскова и Вазнесења у Жичи.[25]

Мученик је на херсонском медаљону приказан у кратком хаљетку, а црте његовог лица нису назначене. Потом је током X века сликан у кападокијским храмовима, у којима је представљан као човек смеђе кратке и равне густе косе и краће браде, у хаљини и украшеном огртачу. Доцније се појавио у Србији, у доба краља Милутина, где је његова коса смеђа, обично таласаста и дужа, тако да сеже до средине врата, а у призорима мучења приказано је како је скончао у огњу.[26] Само се на херсонском медаљону уз њега налазе предмети који га везују за пловидбу. На осталим представама тог мученика њих нема. Једино је у једном примеру, оном из Старог Нагоричина, уз датум 6. јул, свети Фока означен натписом као *освећени* и приказан са седом кратком косом и у одећи која изгледа као монашко рухо. Представе епископа очувале су се у споменицима насталим током X века, у једном храму у Кападокији и на триптисима и у синаксару израђеним у Цариграду, а у онима из XI и XII столећа у рукописима и црквама у Ромејском царству и у храмовима у Русији. Није познато да се сачувао иједан његов лик из XIII века, а само два, један из Русије и други из Србије, потичу из првих деценија XIV столећа. Једино је у раном примеру из Кападокије насликан као смеђ човек. Редовно је сед, кратке густе и равне косе и обле, шпицасто завршене браде средње дужине.[27] На раним и позним примерима приказиван је како левом шаком држи књигу, а десном благосиља,[28] док је чешће представљан како носи у левој руци књигу и у десној весло.[29] На ретким очуваним призорима страдања насликано је како му џелат одсеца главу,[30] а изгледа да није представљан како учествује у Служби архијереја у светилишту.[31]

* * *

Светитељи са именом Фока помињу се у *Синаксару Цариградске цркве* уз неколико датума. На дан 22. септембра наводе се сећања на страдања најпре светог свештеномученика и апостола Кодрата, а потом двојице светитеља по имену Фока који су живели у Синопи на Црном мору. Прво се помиње страдање светог мученика Фоке вртлара. Он је био толико гостољубив да је чак и џелате послате да га убију примио у свој дом. Скончао је усековањем, а његове посмртне остатке сахранили су хришћани и доцније над гробом подигли храм. Затим следи помен страдања светог Фоке свештеномученика, сина бродоградитеља Памфила и Марије. Он је чинио бројна чуда најпре у Амасији и Амисосу, а потом је био епископ Синопе Понтске. Голуб који му је слетео на главу најавио му је страдања. Скончао је у време цара Трајана тако што је био посечен мачем и бачен у огањ, а његов је празник прослављан у цркви Светог апостола и јеванђелисте Јована у близини Велике цркве.[32] Поред тога, 6. јула обављани су помени освећеног оца Сисоја Великог, свете Лукије девице и Рикса и других с њима и потом чуда светог Фоке чудотворца и мученика који се јавио Лаву Понтијанском и избавио га из тамнице,[33] а 22. јула помињани су најпре света Марија Магдалина и затим страдање светог мученика Фоке који је у време Трајана, по заповеди епарха Африкана, после многих мучења скончао у усијаној бањи и чији је празник обележаван у цркви Светог апостола Јована Јеванђелисте и Богослова у близини Велике цркве.[34]

Помени у синаксарима, међутим, не пружају довољно података о томе зашто су и свети мученик и свети епископ понекад представљани са атрибутима који их повезују с пловидбом. Списи посвећени светитељима из Синопе са именом Фока и поштовање тих светих, који су прошли веома сложену историју, пажљиво су проучени.[35] Том приликом је указано и на постојање светог мученика из Антиохије који се прославља у западној цркви,[36] док сећање на чудо светог мученика чудотворца које црква помиње 6. јула није

---

[25] Подсећамо на то да нисмо били у могућности да утврдимо да ли је у *Менологу Симеона Метафраста* из Венеције [*Biblioteca Nazionale Marciana gr. Z 586 (660)*] представљен свети вртлар или свети епископ. Како је забележено да је ту приказано усековање старијег човека, помишљамо на то да је насликана смрт светог епископа.

[26] То су представе за 22. септембар у Старом Нагоричину и Грачаници.

[27] Једино је у Жичи приказан као проћелав и с брадом без шпицастог завршетка. Наравно, не може се говорити о боји његове косе и браде на представама на два триптиха од слоноваче.

[28] То су примери у Чавушину, на два триптиха, у јеванђељу *Vatic. gr. 1156* и у Ватопеду и Жичи. Није познато шта носи у рукама у рукопису *Менолога Симеона Метафраста* из Оксфорда (*Bodleian Library Barocci 230*).

[29] Такви примери се виде у црквама Свете Софије у Кијеву, Успења Богородичиног у Калабаки, Светог Атанасија у Геракију, Благовештења на Мјачини и Светог Спаса на Нередици код Новгорода, могуће и Рођења Богородичиног Снетогорског манастира у близини Пскова, а у храму Светог Ђорђа Дијасоритиса на Наксосу левом руком носи весло и десном благосиља. У Србији се није сачувала ниједна представа тог светог епископа с веслом.

[30] Таква сцена налази се у *Синаксару Василија II*. Можда је приказана и на минијатури у *Менологу Симеона Метафраста* из Венеције [*Biblioteca Nazionale Marciana gr. Z 586 (660)*], која није ваљано објављена и детаљно описана. Подсећамо да је на њој приказано усековање старијег човека, те да не искључујемо могућност да се ради о представи смрти светог епископа.

[31] Cf. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες και οι ἄγγελοι-διάκονοι μπροστά στην ἁγία τράπεζα με τα τίμια δῶρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, passim.

[32] *Propylaeum ad Acta Sanctorum novembris. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Louvain 1954 (= *Syn* CP), 68–69.

[33] *Ibid*., 802–803.

[34] *Ibid*., 835–836.

[35] Основне студије о поштовању светитељâ тог имена и њима посвећеним списима јесу: Ch. Van de Vorst, *Saint Phocas*, Analecta Bollandiana 30 (1911) 252–295; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 184–219. У истраживањима саставâ у част светитељâ овог имена наведени су само списи посвећени двојици из Синопе, cf. *Bibliotheca hagiographica Graeca* II, ed. F. Halkin, Bruxelles 1957, 206–207; *Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, ed. F. Halkin, Bruxelles 1969, 158; *Novum Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, ed. F. Halkin, Bruxelles 1984, 179.

[36] За антиохијског светитеља, који се у римокатоличкој цркви слави 5. марта, уз претходно наведене студије Ш. ван

Сл. 3. Свети Фока, ђаконикон цркве Светог Ђорђа Диасоритиса код села Халки, Наксос (према: Acheimastou-Potamianou, Hagios Georgios)
Fig. 3. Saint Phocas, diaconicon, Saint George Diasoritis church by the Chalki village, Naxos (after: Acheimastou-Potamianou, Hagios Georgios)

привукло пажњу истраживача. Стога ћемо најпре навести списе посвећене двојици светих из Синопе.

Астерије, епископ Амасије у Кападокији († између 420. и 425), саставио је, почетком V века, *хомилију* о светом Фоки. Он је описао да је свети био вртлар, да је живео покрај Синопе и био веома гостољубив. Примио је у свој скромни дом џелате које је цар послао да га убију. Они нису знали ко је он и током вечере објаснили су му свој задатак и замолили га да им помогне да нађу своју жртву. Он је обећао да ће им следећег дана помоћи и целе наредне ноћи припремао је свој гроб. У зору им је открио ко је и рекао да изврше своју дужност, те је био посечен мачем и тако је зарадио мученичку палму. Астерије, поред тога, помиње да је свети био нарочито омиљен међу морепловцима и да су многи тражили исцељење на његовом гробу.[37] Казује и да је град Рим примио главу светога и да је у његову част подигао величанствен храм, као и да су мошти светога биле подељене на честице које су се налазиле на многим местима.[38] Не помиње, међутим, цара за време чије је владавине свети живео, нити пружа опис суђења. Ипак, поједине његове речи, посебно оне које се односе на бројне ходочаснике које су привлачиле мошти светога, упућују на то да је између временâ у којима су живели светитељ и писац беседе постојао приличан распон.[39] Негде у исто доба, почетком V столећа, *свети Јован Златоусти* (цариградски патријарх 398–404, †407) саставио је *хомилију* посвећену свештеномученику Фоки (*Εἰς τὸν ἱερομάρτυρα Φωκᾶν*), у којој је описао како су његове реликвије, пошто су донете у Константинов град, након дводневног славља биле свечано положене у гроб.[40] Он, међутим, о животу и подвигу светитеља, кога је славио и у несачуваној беседи коју је казивао претходног дана, није рекао ништа одређено,[41] већ је био усредсређен на то да нагласи углед мученика чије су мошти, које су поштовали и сами цареви, стигле из Понта.[42]

Наредни списи посвећени светитељима по имену Фока настали су неколико векова доцније. *Јосиф Химнограф* (816–886), скевофилакс Велике цркве од 867, саставио је *Канон службе свештеномученика Фоке, епископа синопског*, у којем се појављују песничке слике о избављењу од буре оних који плове и о сажежењу у огњу.[43] *Симеон Метафраст* је крајем

де Ворста и Н. Икономидиса, cf. *Acta Sanctorum Martii tomus I*, Parisiis–Romae 1865, 364–365.

[37] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 252, 253, 268; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 184–188, 203–204, 215; о Астеријевом спису, укратко, v. ODB III, 1666–1667 (A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko). За текст хомилије cf. *Acta Sanctorum Septembris tomus VI*, Parisiis–Romae 1867, 293–299; PG 40, 300–313 (где је објављен и наслов који гласи: *Ἐγκώμιον εἰς ἅγιον ἱερομάρτυρα Φωκᾶν*); *„Let us die that we may live“. Greek homilies on Christian martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD 350 – AD 450)*, ed. J. Leemans et al., London – New York 2003, 167–173. За помоћ морепловцима cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 268; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 185–186; *„Let us die“*, 11–12. Астерије помиње часно место где почива преблажени Фока и мноштво ходочасника који су га походили. Вероватно је, међутим, хомилију изговорио у Амасији, а не у Синопи, која је била суфраган њене митрополије, cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 252–253 и n. 2 на стр. 252–253; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 188, 216; *„Let us die“*, 167.

[38] Ван де Ворст указује на то да се црква Светог Фоке у Риму у изворима помиње тек у једној були папе Григорија VII из 1074, да се вероватно налазила у подножју Авентина, у близини обале Тибра, у поморској четврти, и да су, пошто је изгорела у пожару, њени остаци нађени у XVI веку (cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 255–256). За поштовање светог у Риму cf. и Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 202, n. 2. За Астеријеве речи cf. *„Let us die“*, 172. За значај податка да су се честице моштију налазиле у многим местима cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 257; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 203–204; *„Let us die“*, 171–172.

[39] Cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 253; *„Let us die“*, 167, 171.

[40] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 256, 257; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 204. За текст хомилије cf. PG 50, 699–706; *The cult of the saints. Select homilies and letters by St. John Chrysostom*, ed. W. Mayer, B. Neil, New York 2006, 77–87. За датовање на основу чињеница да се за владарски пар користи реч *βασιλεῖς* и да се каже како обоје носе дијадиме (*διαδήματα*), а што можда указује на то да је царица Евдокија тада већ била уздигнута у звање августе, што би значило да је спис настао након 9. јануара 400, cf. *ibid.*, 75.

[41] Ван де Ворст (*Saint Phocas*, 260) пружа аргументе како би указао на то да се у том спису не ради о епископу, већ о вртлару из Синопе, cf. и *The cult*, 75–76, 77–78, где су приложена различита мишљења о томе којем је светом из Синопе свети Јован Златоусти посветио хомилију. Заиста, на ово питање засад није могуће пружити поуздан одговор. Подсећамо на то да је у наслову списа Астерија Амасијског (посвећеног Фоки вртлару) свети означен као свештеномученик.

[42] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 260; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 204, 205; *The cult*, 75, 76. Он је нагласио и то да су се чудотворне моћи светога огледале и на копну као и на мору, cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 267; *The cult*, 75, 78–79.

[43] Cf. *Минеј за септембар*, Крагујевац–Вршац 1983, 431–439 (22. септембар). И у канону светитеља на дан 22. јула, када се слави пренос моштију светог свештеномученика Фоке, помињу се корабље, избављење од буре, они који плове по мору, као и пла-

X века приредио познати *Менолог*, у којем се налази састав посвећен светом Фоки вртлару, потпуно заснован на хомилији Астерија Амасијског.[44] С друге стране, *Страдање светог Фоке епископа*, чији писац није познат, садржи причу о хапшењу светога и описе његових дугих расправа с префектом Африканом и царем Трајаном, затим чуда и мучења и, на крају, смрти у усијаној бањи.[45]

Другачији приступ имао је непознати састављач *Новог житија*, у којем се излаже повест о детињству и младости светога. Према том спису, Фока, син бродограђитеља који је живео у Хераклеји Понтској, волео је као дете да проводи дуге сате покрај обале „Еуксинског понтоса" и да посматра море. Једном приликом је власник лађе што се насукала пошто је презимила у Хераклеји уснио сан у којем је сазнао да једино дечак по имену Фока може да спасе пловило и посаду. Након дуге потраге нашао је дечака и он је истерао демона који је био узрок невоље. Фока је затим био чудесно пренет у Амасију Понтску да би спасао од бродолома још једну посаду. Његови родитељи су у потрази за њим отишли у Амасију, где су га затекли како васкрсава мртве и исцељује опседнуте. Потом је опет спасао један брод. Када је напунио двадесет година, на њега се спустила голубица и најавила му блиску смрт, те се од тада он припремао за мучеништво.[46] Постоји једно сродно *Житије светог Фоке*, нажалост непотпуно очувано, које показује и извесна одступања у односу на претходно. Писац премешта рођење светога у Синопу, другу сцену спасавања у Амисос и одатле га сели у Амасију, те се појављују и поједина нејасна места.[47] Могуће је да два наведена житија представљају прераде неког старијег састава, који је можда и сâм доживео многе измене. Оба списа саставили су писци осредње културе, који су слабо поставили приче, показали прилично непознавање географије (Амасија је за њих приморски град) и чуда светога скоро дословно преузели из јеванђеља. У њиховим делима Фока више није ни вртлар ни епископ, а његов отац жели да он буде бродограђитељ и кормилар, што упућује на то да су писци пре свега желели да га прикажу као заштитника помораца.[48] Састављачи *Синаксара*, чије смо списе већ укратко представили, нису усрдно бринули о веродостојности садржаја приповести, већ су били усредсређени на то да их приреде у сажетом облику. Што се тиче спомена светих са именом Фока, претпоставља се да су пред собом имали неке житијне списе који су се разликовали од оних који су се сачували.[49]

Сл. 4. Свети Фока, олтарски простор цркве Светог Атанасија под тврђавом Гераки
Fig. 4. Saint Phocas, altar, Saint Athanasios church under the Geraki castle

Потоњи састави посвећени светитељима по имену Фока потичу из XIV века. *Андреја Либаден* († после 1361), протовулариос и хартофилакс митрополијске цркве у Трапезунту, саставио је *похвалу* коју је вероватно изговорио у манастиру Светог Фоке у Кордили код Трапезунта, што га је обновио цар Алексије III Комнин. За Либадена постоји само

мен и огањ, али име писца тог канона није наведено, cf. *Минеј за јули*, Крагујевац–Вршац 1985, 374–383.

[44] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 252–253; ODB III, 1667 (A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko); *„Let us die"*, 167; Høgel, *Symeon Metaphrastes*, 176. За датовање настанка Метафрастовог дела cf. *ibid*., 61–88; idem, *Hagiography under the Macedonians. The two recensions of the Metaphrastic Menologion*, in: *Byzantium in the year 1000*, ed. P. Magdalino, Leiden–Boston 2003, 220–221.

[45] Спис је, на основу рукописа *Vatic. gr. 797*, који се датује у X век, објављен у *Acta Sanctorum Iul tomus III*, Parisiis–Romae 1868, 610–616 (с предговором, cf. *ibid*., 600–610). О том саставу cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 259, 263, 270. Потом је изнето мишљење да се овде ради о трећем Фоки (поред двојице из Синопе), мученику из Антиохије који се прославља 5. марта у римокатоличкој цркви, а који није био познат код Грка. Указано је и на то да је Григорије из Тура (†594) у 99. поглављу дела *De gloria martyrum* пружио поједине детаље о мученику Фоки поштованом у Сирији, у цркви у којој су обављана исцељења од уједа змија. Најзад, упућено је на то да може бити да се ту ради о светитељу из Синопе чије су реликвије, као и у другим областима, биле поштоване у Антиохији, cf. *ibid*., 267, 268. На основу садржине *Астеријеве хомилије* и *Страдања светог Фоке епископа* настало је неколико списа, cf. *ibid*., 260.

[46] Текст је објавио Ван де Ворст (*Saint Phocas*, 272–279) на основу рукописа *Barberianus III 37*, fol. 33v–39r, који је настао у XII или XIII веку и који се чува у Ватиканској библиотеци, cf. *ibid*., 271 (састав има једанаест глава, а уништене су трећа, четврта, пета и почетак шесте). О том саставу cf. *ibid*., 260–261, 270, 271. У тој верзији се мајка светога, која се редовно помиње као Марија, назива Макарија, cf. *ibid*., 272, 273. Састав који се налази у *Синаксару Василија II* уз датум 22. септембар заснован је великим делом на *Новом житију*, cf. *ibid*., 260. Он се може ишчитати на илустрацији приложеној у књизи *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613), II. Tavole*, T. 48. Сваки текст у том синаксару прилагођен је самом рукопису и његовом формату, те је састављен тако да заузима шеснаест редова, cf. ODB III, 1341 (N. Patterson-Ševčenko).

[47] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 260, 271, текст је објављен у *ibid*., 279–284, на основу рукописа из XI века који се чува у музеју *Meermann-Westreenen* у Хагу, fol. 100r–106r. Писци нових житија постављају Фокин долазак на свет у I век, односно у 25. годину након Вазнесења Христовог, cf. *ibid*., 261, 272, 279.

[48] *Ibid*., 261–262.

[49] *Ibid*., 262.

један Фока, син Памфила и Марије, пореклом из Синопе, прво вртлар, потом епископ, који је од голубице сазнао за страдање које му предстоји и за кога је чуо цар Трајан и послао изасланике да га убију. Опис смрти засновао је на речима из списа Астерија Амасијског и допунио га податком из *Синаксара* о томе да је тело светога било спаљено.[50] С друге стране, *Филотеј, патријарх цариградски* (1353–1354. и 1364–1376, †1377/1378), саставио је *похвалу* која се потпуно ослања на писано наслеђе о Фоки епископу. Он је приписао светитељу веома дуг говор пред царем Трајаном, али није поменуо епарха Африкана, који има велику улогу у списима о страдању Фоке епископа, нити је, макар посредно, указао на постојање другог светитеља тог имена.[51]

Изгледа да су састави о светитељима са именом Фока, изузев Астеријеве хомилије, која је заснована на одређеним чињеницама, настали на основу легенди. Претпоставља се да су они, у ствари, корен имали у страдању само једне личности – вртлара из Синопе, чији је подвиг описао епископ Амасије.[52]

* * *

Поштовање светог Фоке засигурно је у Цариграду било познато од почетка V века, када су у Константинов град донете његове реликвије.[53] На основу древних легенди и извора сазнаје се да су у ромејској престоници постојала светилишта посвећена светом тог имена. Цар Фока (602–610), према предању, започео је недалеко од Велике цркве подизање цркве у част свог заштитника, светитеља имењака. Након његове насилне смрти, цар Ираклије (610–641) је одлучио да је доврши и посвети светом Јовану Јеванђелисти, док је светитељ из Синопе у том храму добио мартирион у којем се обављао његов помен.[54] Поред тога, на европској обали Босфора постојао је манастир Фока (τῶν Φωκᾶ) или Фоке Освећеног (Ὁσίος Φωκᾶ). Први пут се помиње 518. у потпису његовог игумана у документу старешина престоничких манастира упућеном сабору који се одржавао у ромејској престоници. Потом је његов настојник забележен 536. на сабору патријарха Мине. Манастир је, будући да се његов старешина налазио међу осморицом настојника угледних цариградских обитељи, био прилично значајан. Није познато када је основан. Како није наведен у списку игуманâ из 448, вероватно је подигнут након те године.[55] *Синаксар Цариградске цркве* 19. јула подсећа на освећење Светог Фоке у Пери на европској страни Босфора, у данашњој четврти Ортакеј. Судећи по речима ромејских хроничара, изгледа да је здање у част светога на том месту одраније постојало и да је наведеног датума освећено пошто га је цар Василије I (867–886) обновио и богато украсио.[56] Поред тога, Лав Ђакон помиње да је куропалат Лав Фока, брат цара Нићифора Фоке (963–969), након побуне против Јована Цимискија (969–976) и изгнанства које је потом уследило, покушао 970. да се врати у ромејску престоницу и да уђе на стражња врата морског зида око цариградског акропоља која су се налазила испод Светог Фоке.[57]

[50] *Ibid*., 265, 270, 271–272, где је објављен Либаденов спис (*ibid*., 284–289) на основу минхенског рукописа (*Codex Monacensis graecus 525*, fol. 104r–111v) из XIV века, који, по свему судећи, представља аутограф (*ibid*., 271–272). Ван де Ворст је размотрио писане изворе на које се, по свему судећи, Либаден ослањао (*ibid*., 264–265) и указао на то да је он познавао и спис *Страдање светог Фоке* (*ibid*., 265, n. 1).

[51] *Ibid*., 265–266, 270 (необјављен спис). Нисмо успели да утврдимо да ли је у међувремену публикован.

[52] *Ibid*., 263–264.

[53] *Ibid*., 256, 257, прве године V века; Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 204, између 397. и 404. За прецизније датовање, у време после јануара 400, cf. *The cult*, 75.

[54] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 256; J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921, 83–84 (поглавље о светилиштима посвећеним светом Јовану Крститељу или светом Јовану Јеванђелисти); R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 513 (наводи да се сећање на светог обележавало 22. јула или 22. септембра); Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 206–208. За сећање на светитеља у тој цркви у дане 22. септембра, 2. августа и 22. августа cf. *Syn CP*, 70, 686, 835–836.

[55] Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 209–210. С друге стране, Р. Жанен (*La géographie*, 514–515) претпоставља да је у Цариграду постојао и Фокин манастир који се помиње само у VI веку, да га је основао између 448. и 518. извесни Фока који се у једном документу из 518. помиње као освећени, те да је манастир добио име по ктитору и да није био посвећен светом Фоки. Н. Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 210–211, 212) наводи да је у доба иконоборске кризе манастир вероватно поделио тешку судбину с другим престоничким обитељима и да га помињу византијски хроничари (Теофанов настављеч и Кедрен) када говоре о школи „ἐν τῇ μονῇ τοῦ ἁγίου Φωκᾶ" о којој је бринуо патријарх Јован Граматик (832–842). За речи Теофановог настављача cf. *Theophanes continuatus. Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus*, ed. I. Bekkeri, Bonnae 1838, 156; *Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей*, ed. Я. И. Любарский, Санкт-Петербург 1992, 69. За речи Георгија Кедрена cf. *Georgius Cedrenus. Tomus Alter*, ed. Weberi, Bonnae 1839, 146.

[56] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 256–257; Ж. Еберсол (*Sanctuaires de Byzance*, 84) говори и о овом манастиру у поглављу посвећеном светилиштима у част светог Јована Крститеља или светог Јована Јеванђелисте и подсећа да су у том храму у средишту поштовања биле реликвије светог Јована Јеванђелисте. Р. Жанен (*La géographie*, 514) помиње два манастира на европској страни Босфора (cf. *ibid*., 514–515). Н. Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 211–212, 214) наглашава да је тада био обновљен и о њему говори након речи о кризи у време иконоборства. За изворе у којима се наводи тај манастир Светог Фоке cf. R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1950, 434–435. За речи Теофановог настављача cf. *Theophanes continuatus*, 340; *Продолжатель Феофана*, 141. Ту цркву помиње и Добриња Јадрејковић, доцније архиепископ Антоније Новгородски, cf. Janin, *La géographie*, 514; Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 213. Тај кратак исказ, састављен око 1200, гласи: „а оттоле святый Фока кормьник лежит" [cf. *Антоний Новгородский. Описание святынь Константинополя*, пред. и прим. А. М. Лидова, in: *Relics in Byzantium and medieval Russia. Written sources*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 205; основно издање на руском језику, *Книга паломник, Сказание мест святых во Цареграде Антония Архиепископа новгородского в 1200. году*, под ред. Хр. М. Лопарева, Православный Палестинский сборник 17/51 (1899), није нам било доступно], cf. и *Itinéraires russes en Orient*, ed. B. de Khitrowo, Genève 1889, 108–109 („saint Phocas le cabaretier", свети Фока крчмар); Ђ. Трифуновић, *Књига паломник*, in: Ђ. Трифуновић, *Са светогорских извора*, Београд 2004, 50 („Затим, Свети Фока лежи"). Необичан назив *le cabaretier* запажа Н. Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 213), везује га за гостољубивост светог Фоке вртлара и упућује на речи Астерија Амасијског и Андреје Либадена. Заиста, први га назива *ἑστιάτορα* (cf. PG 40, 308), а други *ἑστιάτωρ* (cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 284). За помен подизања Светог Фоке у Пери *у Синаксару Цариградске цркве* cf. *Syn CP*, 829 (19. јул). Не треба искључити могућност да је реч о само једном манастиру на европској страни Босфора.

[57] Janin, *La géographie*, 513–514. Н. Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 208–209) указао је на проблеме у разрешавању речи Лава Ђакона, оставио проблем постојања још једне цркве Светог Фоке отвореним и назначио да је Жанен поставио питање

У Синопи више нема трагова старих цркава пошто су по заузимању града оне биле или порушене или претворене у џамије.[58] У сваком случају, из ње се прослављање светог ширило обалама које запљускују воде Црног мора и њиховим залеђима. Засигурно је био поштован и у Амасији и Амисосу,[59] али нема никаквих назнака да су у тим градовима постојале њему посвећене цркве. На срећу, сачували су се писани извори који говоре о светилиштима светог Фоке у области Трапезунта. *Житије Атанасија Чудотворца* сведочи о постојању манастира Светог Фоке званог τοῦ Διάπλου. У том спису се вели да се Атанасије повукао са места секретара митрополита Никифора и постао игуман Светог Фоке, чији је католикон обновио и посветио га Богородици. Остао је у том манастиру и након што је постао владика (867–886), а у Трапезунт, у митрополију, одлазио је само суботом и недељом. Још није поуздано утврђено где се та обитељ налазила, а обично се претпоставља да је била смештена источно од града.[60] У хрисовуљи коју је 980. цар Василије II (976–1025) издао монаху и синкелу Торникију, који се на Светој гори придружио грузијским монасима

Сл. 5. Свети Фока, припрата Благовештенске цркве манастира Ватопеда, Света гора (према: Τσιγαρίγαριδας, Τα ψηφιδωτά)
Fig. 5. Saint Phocas, narthex, Annunciation church, Vatopaidi monastery, Mount Athos (after: Tsigaridas, Ta psēphidōta)

Јовану и Евтимију, наведен је манастир Светог Фоке у Трапезунту.[61] Већ је поменуто да је Андреја Либаден саставио похвалу коју је вероватно изговорио у манастиру Светог Фоке у Кордили (данас Акче кале), на рту западно од Трапезунта. То Фокино светилиште било је окружено зидинама и имало је мало заклоњено сидриште. Пошто је било уништено у упадима варвара, цар Алексије III Комнин (1349–1390) обновио

о томе да ли се ту, у ствари, ради о цркви Светог Мине, cf. Janin, *Constantinople byzantine*, 277. За речи Лава Ђакона cf. *Leonis diaconi Caloënsis Historia libri decem: et liber de Velitatione Bellica Nicephori Augusti*, ed. C. B. Hase, Bonn 1828, 146.

[58] Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 215; S. Vryonis, *The decline of medieval Hellenism in Asia Minor and the process of Islamization from the eleventh through the fifteenth century*, Berkeley 1971, 197–198; A. Bryer, D. Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos. Text*, Washington 1985, 75. Град су 1081. заузели Селџуци. Византијску владавину обновио је Алексије I Комнин (1081–1118), те је након 1204. био у оквиру Трапезунтског царства, али је већ 1214. потпао под власт Селџука, односно Иконијског султаната Рума. Накратко је опет био у рукама Трапезунтског царства око 1254–1265, да би потом припадао различитим емиратима и најзад пао под османлијску власт, cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 399, 402–403, 405, 412, 416, 417, 429–430; Vryonis, *The decline*, 114, 115–117, 130–132, 138, 160; ODB III, 1341 (C. F. W. Foss). Црква Светог Фоке у Синопи не помиње се након V века. Међутим, према мишљењу истраживача, поштовање светог у Синопи није престало, већ је она била и остала место ходочашћа, али то малобројни очувани извори о том граду не наводе, cf. P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, 376; C. Foss, *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, DOP 56 (2002) 135. Cf. и Vryonis, *The decline*, 195, где се каже да су цркве Светог Фоке у Синопи и Светог Николе у Мири, које су представљале значајна ходочасничка средишта, биле уништене након 1071, то јест после битке код Манцикерта. Астерије Амасијски приповеда да су ходочасници из свих земаља долазили у то чудотворно светилиште које је било помоћ ништима, лек болеснима и Египат гладнима (cf. *„Let us die"*, 14, 171). Он говори да је оно било украшено многим драгоценостима, већином даровима царева, као и да су у њему били и дијадима и оклоп које је поклонио вођа варварских Скита у знак захвалности мученику и Богу за војне успехе (cf. *ibid*., 13, 172–173). За Ските каже да живе на другој страни Црног мора и обитавају на обалама Мајотиса и реке Танаис, све до реке Фасис, cf. PG 40, 313; *„Let us die"*, 172. Мајотис је Азовско море, река Танаис је Дон, а река Фасис је Риони у данашњој западној Грузији, који извире на Кавказу и улива се у Црно море код града Поти.

[59] Cf. Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 216. Свакако да је био поштован и у Хераклеји Понтској, cf. K. Belke, *Paphlagonien und Honōrias*, Wien 1996, 139, 147, 212.

[60] R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 293; Οικονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 217; Bryer, Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, 320, 321; Foss, *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, 134. У првим турским дефтерима манастир је помињан као Свети Фока, а након 1461, када је ту положено тело Атанасијево, понео је ктиторово име.

[61] Janin, *Les églises et les monastères*, 293; Bryer, Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, 320.

га је 1362. и обезбедио му дохотке.[62] На острву Арес (данас Гиресун адаси), које припада области Керасе, западно од Трапезунта, постојао је манастир окружен зидинама који се први пут помиње у јулу 1368, када су га опљачкали отомански пирати. Претпоставља се на основу предања да је и он био посвећен светом Фоки.[63] О поштовању светог у осталим областима које запљускује Црно море има много мање података, и то већином посредних. Евлогија пронађена у Херсону сведочи о уздању у помоћ светога на Криму. По свему судећи, био је поштован у Деркосу, смештеном на истоименом језеру у близини обале мора у Тракији,[64] затим и у Грузији,[65] а и у Јерменији, где је преписивано *Житије светог Фоке епископа* за које се претпоставља да је преузето из сиријског предлошка насталог на основу неког грчког састава.[66]

Његово име одзвањало је, како је већ Астерије из Амасије поменуо, на свим морима. Рану раширеност поштовања светог потврђују археолошки налази и очувани стари топоними. Два натписа са острва Сироса, која потичу из IV или V века, сведоче о томе да су се у Кикладима поморци уздали у његову помоћ. На првом је урезана молитва светом Фоки да спасе брод Маријин и све који њим плове, а у другом се помиње њему посвећена црква.[67] Поред тога, топоними који носе име светога срећу се на Паросу[68] и на Тиносу. Северно, у Спорадима, налазе се у једном заливу на западној обали Скироса остаци старе цркве повећене светом Фоки,[69] на Лезбосу новији параклис на остацима Дионисовог храма и ранохришћанске базилике,[70] а покрај рта на југоисточном крају Имвроса потес који носи име светог.[71] Топоними Свети Фока срећу се, на пример, и на Косу у архипелагу Додеканеза, на Кипру, као и у области Епидаурус Лимира у Лаконији, у близини Монемвасије.[72] Поред тога, на Сицилији, у Приолу, северно од Сиракузе, пронађени су остаци цркве посвећене том светитељу, која, по свему судећи, потиче из V века.[73]

Свети са именом Фока био је познат и у Сирији и Либану,[74] Палестини[75] и Египту.[76] У тим областима већином је поштован као заштитник од уједа змија.[77] Вероватно је ту реч о светитељу из Антиохије кога се римокатоличка црква сећа 5. марта.[78] Није, међутим, познато где су се чували мошти тог светог.[79] Већ је

[62] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 264, 265; Janin, *Les églises et les monastères*, 293–294; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 216–217; Bryer, Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, 10, 153, 156, 158, 215 (обично се помиње да је манастир обновљен 1361, а Брајер и Винфилд, који детаљно излажу све доступне податке о повести манастира на основу расположивих извора, наводе 1362. годину, cf. *ibid*., 156); Foss, *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, 134.

[63] Bryer, Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, 126, 129–130, 133–134.

[64] Н. Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 203), не пружа податке у прилог таквом мишљењу, док нам књига коју наводи [J. Maspero, *Histoire des patriarches d'Alexandrie depuis la mort de l'empereur Anastase jusqu'à la réconciliation des églises jacobites (518–616)*, Paris 1923] није била доступна. Топоним који би се везивао за светог није поменут у књизи P. Soustal, *Thrakien (Thrakē, Rodopē und Haimimontos)*, Wien 1991.

[65] Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 202. Књига која се ту наводи (E. S. Takaishvili, *Expédition archéologique en Kola-Olthissi et en Tchangli*, Paris 1938) није нам била доступна.

[66] Cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 262–263, где је објављен превод житија на латински с предговором у којем је приложен податак да је заснован на списима из два јерменско-киликијска рукописа из XIII века (из 1215. и 1224) и указано на могуће сиријско порекло те редакције житија, cf. P. Peeters, *Appendix*, in: *ibid*., 290–295; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 203.

[67] *Ibid*., 203. Подсећамо на то да је Сирос био суфраган Наксоса, острва на којем се налази црква Светог Ђорђа Дијасоритиса, где је приказан свети Фока епископ.

[68] *Ibid*., 203.

[69] A. Lebégue, *Notes sur Skyros*, Revue archéologique 25 (1873) 176; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 203; J. Koder, *Aigaion Pelagos (Die nördliche Ägäis)*, Wien 1998, 165–196.

[70] *Ibid*., 139, 261.

[71] *Ibid*., 64.

[72] Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 202, 203. Покрај залива и сеоцета Свети Фока у близини Монемвасије очувана је мала једнобродна црква Свете Марине, чији се настанак на основу изгледа живописа датује у време око 1300. године [cf. N. B. Δρανδάκης, *Σχεδίασμα καταλόγου τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ναῶν Λακωνίας*, in: *Ν. Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, τόμος Δ Λακωνία – Ανασκαφή και έρευνα*, ed. Χ. Κωνσταντινίδη, Αθήναι 2009 (Λακωνικαὶ Σπουδαὶ 13, Αθήνα 1996, 167–236) 504]. Можда се потес по имену Свети Фока налазио и покрај једног полуострва на обали Памфилијског залива, двадесет километара у правцу запад–северозапад од Калон Ороса (данас Алања) на обали Егејског мора (cf. H. Hellenkemper, F. Hild, *Lykien und Pamphylien* II, Wien 2004, 685–686 и n. 14). На Криту, на западном крају залива Мирамбело, на полуострву Спиналонга (некада колонији лепрозних, с венецијанском тврђавом), стоји нова црква посвећена светом Фоки, која је, наводно, подигнута на месту старијег византијског храма.

[73] Van de Vorst, *Saint Phocas*, 255. На Апенинском полуострву, на обали Јадранског мора, северно од Отранта налази се село с луком које се зове Сан Фока (San Foca).

[74] Ктиторски натпис из V века урезан на фасаду порушене цркве у Басуфану недалеко од Антиохије открива да је била посвећена светом Фоки и да је њена градња отпочета 491. и завршена 496. Јужно, у Сидону, од првих година истог столећа постојало је здање подигнуто у част светога, које се помиње у *Житију свете Меланије*. Свакако да постоје одређене везе између тих светилишта и проналаска реликвија неког светог Фоке у истој области. Налажење тих моштију поменуто је у сиријском *Житију светог Петра Иверског*, састављеном крајем V или почетком VI века. Претпоставља се да су вероватно биле положене у једну капелу у Арки у близини Триполија, исто на феничанској обали. За наведене храмове cf. Van de Vorst, *Saint Phocas*, 257–258, 267; за помен светилиштâ код Сидона и Антиохије cf. Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 202, 204; за мартиријум који је забележен у *Житију свете Меланије* cf. E. Malamut, *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993, 317.

[75] Прокопије помиње манастир Светог Фоке у Палестини, обновљен у Јустинијаново време, cf. *Procopii Caesariensis opera omnia* IV, ed. G. Wirth, Leipzig 1964, 170. Cf. и Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 202.

[76] *Ibid*., 202. Очувао се један амулет против гмизаваца израђен на папирусу у IV веку, на којем су исписане магијске речи уз зазивање светог Фоке, cf. C. Wessely, *Les plus anciens monuments du christianisme écrits sur papyrus*, Paris 1924, 402–402 (178–179).

[77] За запажање да у Египту и Сирији (особито у области Антиохије) моћи светог Фоке нису везиване за море, већ за заштиту од змија, cf. Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 188.

[78] Подсећамо на мученика из Антиохије који се прославља 5. марта у римокатоличкој цркви и додајемо да је Григорије из Тура (†594) пружио поједине податке о мученику Фоки који је био поштован у Сирији, у цркви у којој су обављана исцељења од уједа змија, cf. *Acta Sanctorum Martii I*, 364–365; Van de Vorst, *Saint Phocas*, 267; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 187–188.

[79] За претпоставку да су се мошти неког светог Фоке чувале у једној капели у близини Триполија у Феникији cf. n. 74 у овом раду. У месту Дафне покрај реке Оронта, јужно од Антиохије, постојала је црква у којој су почивале реликвије светог Фоке и коју су 540. спалиле трупе персијског цара Хозроја I (531–579), cf. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 341. За податак да је Север Антиохијски негде између новембра 514. и новембра 515. изговорио хомилију у част полагања реликвија мученикâ Проко-

напоменуто да је Астерије Амасијски забележио да се у Риму налазила глава мученика вртлара из Синопе. С друге стране, Адо из Вијене (надбискуп 860–875) у *Кратккој хроници*, у којој доноси догађаје до 869, казује да су реликвије светог Фоке, епископа из Синопе, биле пренете у Галију, у цркву Светих апостола у граду Вијену.[80]

Још је Астерије Амасијски поменуо да је свети Фока вртлар био омиљен међу морепловцима. Он је описао како су морнари који су бродили не само Црним морем већ и дуж Јадрана и Егеја и Западног океана или заливâ источних земаља зазивали име светога кад би се нашли у невољи. Виђали су светога ноћу, када би наилазила олуја, како буди кормилара заспалог за крмом или како затеже конопце и брине о једрима и како с прамца осматра плитке воде. Постало је уобичајено да Фока буде гост морнара за трпезом. Свакога дана наменили би мученику једнак део свог оброка. Чланови посаде би га откупили, првог дана један, следећег други и тако редом. Новац су одлагали и, чим би се усидрили у првој луци и стали на чврсто тло, поделили би га ништима у светитељеву част.[81]

Наведена сведочанства о древним црквама, стари натписи и очувани топоними, као и речи Астерија Амасијског, потврђују да је од раних времена поштовање светог Фоке било познато у различитим деловима хришћанског света. Међутим, када је реч о томе да ли је тај свети мученик био вртлар или епископ, доцнији извори остају неми. Поштовање светога као заштитника оних који броде дуго је наставило да живи међу морепловцима. О томе сведоче портолани, састави особени за средњи век – детаљни описи залива и лука с наведеним курсевима неопходним за избегавање бројних препрека, попут гребена, јаких струја или снажних ветрова. У рукопису који се чува у Националној библиотеци у Фиренци (*Ms. Magliab., VII [8], 1145*) и који се датује у седамдесете године XV века, на fol. 25r–27v, налази се списак светилишта на чију се помоћ на путу рачунало, а којима су молбе упућиване с почетним речима „Боже, помози". Међу њима је и оно Светог Фоке у Пери на обали Босфора, „Die n'ai'e Santa Foca di Pera".[82]

* * *

Као што смо видели приликом посматрања засад познатих представа светитеља са именом Фока, очуване су само једна на којој је мученик приказан са ознакама везаним за пловидбу и бројне на којима је епископ насликан с веслом у руци. Ове друге срећу се у храмовима у областима некадашњег Ромејског царства, као и на тлу Руске кнежевине, где је, судећи по очуваним идентификованим представама, сликан редовно као епископ који држи весло.[83] Оне већином потичу из XI и XII века, а из доцнијег времена сачувао се само један пример из XIV столећа, који је, по свему судећи, урађен по узору на старије обрасце. Такве представе у црквама на тлу Византије, нарочито у храмовима на острвима, у приморју и његовом непосредном залеђу, када се има у виду то колико су се морепловци уздали у помоћ светог Фоке, сасвим су очекиване.

Постављају се, међутим, питања о томе зашто је он тако често на тај начин приказиван у Русији, зашто је, судећи по тим сликама, његово поштовање на том тлу било дубоко укорењено и одакле је, како и зашто пристигло у кнежевину. Стога одмах треба подсетити на изузетан значај који је у историји руске државе и цркве имао Херсон, знаменити црноморски лучки град на Криму, непосредно повезан воденим путем са Синопом, у којем је пронађен један од најранијих доказа о поштовању светитеља по имену Фока.[84] Кијевски кнез Владимир (958–1015), пошто је примио хришћанску веру, ударио је на византијске поседе на Криму и између априла и јула 989. заузео Херсон, који је, по свему судећи, до тада био у рукама ромејских побуњеника, односно узурпатора Варде Фоке и њихових савезника. Ту је обављено венчање Владимира и

пија и Фоке у цркви Арханђела Михаила у Антиохији v. *„Let us die"*, 205; cf. и Van de Vorst, *Saint Phocas*, 267.

[80] *Adonis Viennensis Archiepiscopi Breviarium Chronicorum*, Basileae 1568, 119; PL CXXIII, 82; cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie* VIII, Herder–Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976, 210.

[81] PG 40, 309–313; Латышевъ, *Этюды по византiйской эпиграфике*, 346–349; Van de Vorst, *Saint Phocas*, 268; Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 185–187, 189–192 (аутор је детаљно проучио овај обичај и његове могуће корене у паганским култовима, као и пареллеле у веровањима каснијих морепловаца и у народним обичајима); *„Let us die"*, 11–12, 172.

[82] M. Bacci, *Portolano sacro santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna*, in: *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance. Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome, 31 May – 2 June 2003*, ed. E. Thunø, G. Wolf, Rome 2004, 223–248, нарочито 243. Р. Жанен (*La géographie*, 609) не помиње цркву Светог Фоке у списку латинских цркава у Цариграду и Пери (Галати), већ је наводи међу престоничким храмовима православног обреда, cf. *ibid.*, 514. С друге стране, Икономидис (*Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 213–214) каже да су италијански морепловци током XIV века упућивали молбе светилишту *Sancta Foca di Pera* и запажа да њима, по свему судећи, није било познато да је светитељ потицао из Синопе. Како нам издања на која се он ослањао нису доступна, нисмо били у могућности да проверимо да ли се ради о наведеном рукопису из XV столећа. За место где је та црква могла да се налази cf. *ibid.*, 214. О тим особеним књигама о навигацији, међу којима је најстарији очувани примерак из XIII века, уз податак да се очувало око двадесет рукописа који већином потичу из XV столећа и да су тоскански или венецијански, док није пронађен ниједан ђеновски или каталански, а да је најстарији пронађени грчки рукопис настао тек у XVI веку, cf. P. Gautier Dalché, *Portulans and the Byzantine world*, in: *Travel in the Byzantine world. Papers from the Thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000*, ed. R. Macrides, Aldershot 2002, 59–71. Књига К. Кречмера (K. Kretschmer, *Die italienischen Portolane des Mittelalters*, Berlin 1909), у којој су објављени бројни рукописи тог жанра, није нам била доступна.

[83] Запажа се да је он приказан, вероватно не случајно, у црквама које се налазе у близини водених путева. Кијев је био не само престоница већ и значајна лука на Дњепру, Аркажа се налази на језеру Мјачини, Нередица је на брду покрај реке Волхов, која истиче из језера Иљмен и утиче у језеро Ладога, а Снетогорски манастир је смештен у близини Пскова, на брду покрај реке Велике.

[84] Глинена евлогија која носи натпис херсонске убожнице израђена је помоћу калупа, што указује на серијску производњу, cf. Grabar, *Martyrium*, 27, 344; Vikan, *„Guided by land and sea"*, 78–79; I. Zavadskaya, *L'église de Chersonèse protobyzantine (IV^e–VI^e siècle)*, in: *Kiev–Cherson–Constantinople. Ukrainian papers at the XXth International Congress of Byzantine studies (Paris, 19–25 August 2001)*, ed. A. Aibabin, H. Ivakin, Kiev–Simferopol–Paris 2007, 6. За поморске трговачке путеве који су Херсон повезивали с Трапезунтом и другим значајним лукама на северном приморју Анадолије, односно на јужној обали Црног мора, cf. Vryonis, *The decline*, 14–17, 22.

Сл. 6. Свети Фока, олтарска апсида цркве Светог Спаса на Нередици код Новгорода, раније стање (према: Пивоварова, Фрески)
Fig. 6. Saint Phocas, altar apse, Saviour church on Neredica by Novgorod, previous state of the fresco (after: Pivovarova, Freski)

Ане, сестре византијског цара Василија II, и одатле су кнез и његова супруга одвели бројна црквена лица у Кијев како би утемељили руску цркву, док је Херсон враћен ромејском цару.[85] Према *Повести о минулим годинама* (*Повесть о временных лет*) *Лаврентијевског летописа*, који сеже до 6618, односно до 1109/1110. године, Владимир је у Кијев повео херсонске свештенике и понео мошти светог Климента папе римског и његовог ученика светог Тита, као и црквене сасуде и иконе. Кнез је у своју престоницу довео и мајсторе Грке да би изградили храм у част Богородице у којем су се налазили иконе, сасуди и крстови из Херсона и служили свештеници из тог древног града.[86] Многе херсонске реликвије су током XVI века, у време владавине Ивана Грозног (1533–1584) и уздизања кнежевине у царевину, биле из идеолошких разлога пренете из Кијева у Москву.[87] Тамо су чуване већином у Успенском или Благовештенском сабору или у царској палати.[88] У њиховим пописима, међутим, нема помена честица моштију светог Фоке или било каквих реликвија везаних за тог светог.[89] С друге стране, представе светог епископа Фоке показују да је он био добро познат у руској средини. О његовом поштовању нема непосредних података. Треба, међутим, указати на то да се у *Суздаљском летопису*, у којем се излаже повест од 6619. (1110/1111) до 6813. (1304/1305), у казивању о догађајима што су се збили 22. септембра 1205. и 1206. наводи да је то било на дан Светог Фоке,[90] иако се тада, према *Синаксару Цариградске цркве*, први прослављa свети апостол Кодрат.[91] Разлог томе, судећи по старим руским рукописима који садрже црквени календар, лежи у чињеници што, сва је прилика, спомен светог Кодрата није ни био у њима уписан за тај дан, док је међу светима тада помињан управо свети свештеномученик Фока, епископ Синопе.[92]

Запажа се да су у српској средини светитељи са тим именом другачије приказивани. Свети епископ, сачуван само у Жичи, има лик који се разликује од уобичајеног, какав се види у Византији и Русији. Представљен је као проћелав и с брадом без шпицастог завршетка. Свети мученик у Старом Нагоричину (22. септембар), Краљевој цркви и Грачаници (22. септембар) има смеђу таласасту косу која пада до средине врата и густу облу браду, а у обе календарске сцене приказан је у огњу. Најнеобичнија представа светог Фоке налази се у Старом Нагоричину (6. јул), где је обележен као *освећени* и има седу кратку косу, облу браду средње дужине и одећу која изгледа као монашка. Стога смо проверили садржаје српских средњовековних синаксара. Дана 22. септембра помињу се свети мученици Фока епископ, који је скончао у огњу,[93] и Фока вртлар,

[85] A. Poppe, *The political background to the baptism of Rus'. Byzantine-Russian relations between 986–89*, DOP 30 (1976) 197–244. За историју Херсона, укратко, cf. ODB I, 418–419 (O. Pritsak, A. Cutler).

[86] *Полное собрание русских летописей* (= ПСРЛ)*, Том первый. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку*, Москва 1962², 109–119, 121–122, 124, 125. Мошти светог Климента биле су 1007. положене у цркву Десетинају, cf. Т. В. Толстая, Е. В. Уханова, *„Корсунские" реликвии и крещение Руси*, in: *Christian relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 147–149. Култ светог Климента није с временом постао широко распрострањен у Русији, већ је већином коришћен у идеолошке сврхе, cf. *ibid*., 149–151.

[87] *Ibid*., 156–157.

[88] А. С. Зверев, *Константинопольские и греческие реликвии на Руси*, in: *Christian relics*, 112.

[89] Cf. *ibid*., 112, 114–115, n. 19–21, где су наведене мошти светитеља и описи из 1669, 1680–1681. и 1701.

[90] ПСРЛ I, 428, 431.

[91] Cf. *Syn CP*, 67.

[92] Светитеље који се славе 22. септембра у руским синаксарима тек би требало истражити на основу старих рукописа. На срећу, проучени су месецослови у средњовековним руским јеванђељима, апостолима и зборницима. На основу тих истраживања може се запазити да у тој средини, по свему судећи, свети Кодрат није прослављан 22. септембра, а светитељ који се најчешће помиње за тај дан у рукописима који садрже месецослове управо је свештеномученик Фока, епископ Синопе, cf. О. В. Лосева, *Русские месяцесловы XI–XIV веков*, Москва 2001, 160. Помен светог мученика Фоке вртлара, по свему судећи, не јавља се у тим рукописима, cf. *ibid*., 160–161. Иначе, 22. јула (у неколико месецослова 21. јула) подсећа се на пренос моштију свештеномученика Фоке из Синопе у Цариград, cf. *ibid*., 388, 390.

[93] *Лесновски пролог, САНУ 53*, 1330, fol. 21v [за податке о рукопису cf. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 84, бр. 1147]; *Пролог стиховни зимски Пећ 56*, последња четвртина XIV века, fol. 36r (*ibid*., 86, бр. 1167). У тим саставима не помиње се храм Светог Јована код Велике цркве, који се наводи у *Синаксару Цариградске цркве*. У *Лесновском прологу* (fol. 281v–282r) за 22. јул налази се повест о суђењима пред епархом Африканом и царем Трајаном, али се занимање светог не помиње. У рукописима *Пролог стиховни летњи Дечани 56*, 1370/1390, fol. 231v–232r (*ibid*., 87, бр. 1197), *Пролог сти-*

који је посечен мачем.[94] Сликари су, међутим, приказали да је свети вртлар скончао у пламену, а тако је, у ствари, пострадао свети епископ. С друге стране, сцена за 6. јул у Старом Нагоричину, у којем су натписи изведени на грчком, приказује догађај који је у *Синаксару Цариградске цркве* наведен уз исти датум, а у српским рукописима уз 5. јул. То је чудо Фоке свештеномученика чудотворца, који се у обличју старца јавио у сну извесном Лаву Понтијанском и избавио га из сараценске тамнице,[95] али остају отворена питања у вези с тим о којем се светом Фоки ту ради и зашто је на наведеном примеру приказан у одећи попут монашке и обележен као *освећени*.[96] Иако се у старим српским пролозима налазе сви они помени светитељâ с тим именом који постоје у *Синаксару Цариградске цркве*, изгледа да овде његово поштовање није било неговано на нарочит начин. Можда је разлог томе била чињеница да у српској средини, изван веома узаног приморског појаса, није било морепловаца, који су, по свему судећи, били најзаслужнији за ширење његовог поштовања, нити је у близини, колико је познато, постојало неко светилиште у којем би се чувале честице његових моштију и где би поморци или болесни и ништи долазили да се помоле за наклоност светога.

ховни летњи Дечани 53, 1394, fol. 89v–90r (*ibid*., 87, бр. 1195), *Минеј за јул са синаксаром Пећ 42*, прва четвртина XV века, fol. 225v–226r (*ibid*., 57, бр. 663), уз ту причу, у наслову се износи да се тада сећа на пренос моштију из Синопе, а на крају се казује да се обележава у цркви Светог Јована Богослова код Велике цркве. Обнова те цркве и памјат светог Фоке славе се 2. августа (*Пролог стиховни летњи Дечани 56*, fol. 249v; *Пролог стиховни летњи Дечани 53*, fol. 108v).

[94] Не помиње се у *Лесновском прологу*. Наведен је у *Прологу стиховном зимском Пећ 56*, fol. 35v–36r.

[95] За *Синаксар Цариградске цркве* cf. *Syn. CP*, 802–803. Проверени су следећи стари српски рукописи: *Лесновски пролог*, fol. 265r–265v; *Пролог стиховни летњи Дечани 56*, 209r–209v; *Пролог стиховни летњи Дечани 53*, fol. 65v–66r; *Минеј за јул са синаксаром Пећ 42*, fol. 50r–50v.

[96] Као чудотворац, колико смо успели да запазимо, обележен је само свештеномученик у рукопису *Пролога стиховног зимског Пећ 56*, fol. 36r.

Поштовање светитеља са именом Фока било је првенствено везано за помоћ приликом пловидбе, а светом, било вртлару, било епископу, морнари су се за то одуживали новцем који су у његово име делили као милостињу убогима. Премда молитве помораца са Апенинског полуострва показују да је уздање у светог дуго остало да живи, изгледа да је постепено његов значај бивао све мањи. Вероватно је разлог био у томе што су они с временом своје молбе већином упућивали светом Николи.[97] Слике светог Фоке, особито оне на којима је представљен као епископ с веслом, биле су бројне до краја XII века. Није познато да је иједна његова слика настала током наредног столећа, туробног у обема срединама у којима је он често приказиван – у Русији под влашћу Монгола и у Византији скрханој у Четвртом крсташком походу. Могуће је да је тада и култ светог почео да копни. Следеће његове представе потичу из XIV века и само је на једној, по свој прилици насликаној на основу старијих образаца, приказан као епископ с веслом. У сваком случају, свети Фока, особито епископ у руској средини, заслужује даља проучавања заснована на проверавању садржаја тамошњих старих рукописа синаксара. На основу овог истраживања може се изнети запажање да се слављење светога тог имена родило у Синопи и да је било везано за мученика вртлара у чију су се помоћ уздали поморци и ништи, да би потом настало предање о светом епископу, на кога се пренело веровање о помоћи на мору, што је у источнохришћанском свету добило јасног израза на његовим представама у срединама у којима је био особито поштован као светитељ што доноси спас, у Ромејском царству и Руској кнежевини.

[97] Cf. Οἰκονομίδης, *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς*, 185, 218–219; E. Kountoura-Galake, *The cult of the saints. Nicholas of Lycia and the birth of Byzantine maritime tradition*, in: *Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι Νέοι Άγιοι, 8ος–16ος αιώνας*, ed. Ε. Κουντούρα-Γαλάκη, Αθήνα 2004, 103–106, нарочито 103.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Hagios Georgios Diasoritis*, in: *Naxos*, Athens 1989, 67, 69, 79, Fig. 13.

Acta Sanctorum Iul tomus III, Parisiis-Romae 1868.

Acta Sanctorum Martii tomus I, Parisiis-Romae 1865.

Acta Sanctorum Septembris tomus VI, Parisiis-Romae 1867.

Adonis Viennensis Archiepiscopi Breviarium Chronicorum, Basileae 1568.

Aigaion Pelagos (die nördliche Ägäis), ed. J. Koder, Tabula Imperii Byzantini 10, Wien 1998.

Антоний Новгородский. Описание святынь Константинополя, пред. и прим. А. М. Лидова, in: *Relics in Byzantium and Medieval Russia. Written Sources*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 205 (*Antonii̇ Novgorodskii̇. Opisanie sviatyn' Konstantinopolia*, ed. A. M. Lidov, in: *Relics in Byzantium and Medieval Russia. Written Sources*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 205).

Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae, ed. F. Halkin, Bruxelles 1969.

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987 (Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987).

Bacci M., *Portolano sacro santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna*, in: *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance. Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte) Rome, 31 May – 2 June 2003*, ed. E. Thunø, G. Wolf, Rome 2004, 223–248.

Bibliothecae divi Marci Venetarum. Codices Graeci Manuscripti, recensuit Elpidius Mioni, Vol. II, Thesaurus Antiquus, Codices 300–625, Roma 1985.

Bibliotheca Hagiographica Graeca II, ed. F. Halkin, Bruxelles 1957.

Богдановић Д., *Инвентар ћирилских рукопис у Југославији (XI-XVII века)*, Београд 1982 (Bogdanović D., *Inventar ćirilskih rukopis u Jugoslaviji (XI–XVII veka)*, Beograd 1982).

Bryer A., Winfield D., *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos, Text*, Washington D. C. 1985. (Dumbarton Oaks Studies 20).

Byzantine Art an European Art, Athens 1964.

Byzantium 330–1453, ed. R. Cormack and M. Vassilaki, London 2008.

Царевская Т. Ю., *Фрески церкви Благовещения на Мячине („В Аркажах“)*, Новгород 1999 (Carevskaia T. Iu., *Freski cerkvi Blagoveshcheniia na Miachine („V Arkazhakh“)*, Novgorod 1999).

The Cult of the Saints: Selected Homilies and Letters by St. John Chrysostom, ed. W. Mayer, B. Neil, New York 2006.

Dolezal M.-L., *The Middle Byzantine Lectionary: Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual*, Chicago 1991.

Δρανδάκης Ν. Β., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στον Ἅγιο Νικολάου Μονεμβασίας*, in: *Νικολάου Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, τόμος Γ Λακωνία – Μελέται*, ἐπ. Χ. Κωνσταντινίδη, Αθήναι 2009 (Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας Θ, Αθήνα 1977–1979, 35–61) 217, 222 [Drandakēs N. B., *Hoi toichographies tou Hagiou Nikolaou ston Hagio Nikolaou Monembasias*, in: N. B. Drandakē, *Manē kai Lakōnia*, tomos 3 *Lakōnia – Meletai*, ed. Ch. Konstanitinidē, Athēnai 2009 (Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Etaireias 9, Athēna 1977–1979, 35–61) 217, 222].

Δρανδάκης Ν. Β., *Προσθήκη στὸ ἄρθρο: Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στον Ἅγιο Νικολάου Μονεμβασίας*, in: *Νικολάου Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, τόμος Γ Λακωνία – Μελέται*, ἐπ. Χ. Κωνσταντινίδη, Αθήναι 2009 (Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας ΙΒ, 1984, Αθήνα 1986, 509–510) 433–434 [Drandakēs N. B., *Prosthēkē sto arthro: Hoi toichographies tou Hagiou Nikolaou ston Hagio Nikolaou Monembasias*, in: N. B. Drandakē, Manē kai Lakōnia, tomos 3 *Lakōnia – Meletai*, ed. Ch. Konstanitinidē, Athēnai 2009 (Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Etaireias 12, 1984, Athēna 1986, 509–510) 433–434].

Δρανδάκης Ν. Β., *Σχεδίασμα καταλόγου τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ναῶν Λακωνίας*, in: *Νικολάου Β. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία, τόμος Δ Λακωνία – Ανασκαφή και έρευνα*, ἐπ. Χ. Κωνσταντινίδη, Αθήναι 2009. (Λακωνικαὶ Σπουδαὶ ΙΓ, Αθήνα 1996, 167–236) 504 [Drandakēs N. B., *Schediasma katalogou tōn toichographēmenōn byzantinōn kai metabyzantinōn naōn Lakōnias*, in: N. B. Drandakē, *Manē kai Lakōnia*, tomos 4 *Lakōnia – Anaskaphē kai ereuna*, ed. Ch. Konstanitinidē, Athēnai 2009. (Lakōnikai Spoudai 13, Athēna 1996, 167–236) 504].

Ebersolt J., *Sanctuires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921.

Foss C., *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, Dumbarton Oaks Papers 56 (2002) 134, 135.

Furlan I., *Codici greci illustrati della Biblioteca marciana I*, Milano 1978.

Galavaris G., *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison-London 1970.

Gautier Dalché P., *Portulans and the Byzantine World*, in: *Travel in the Byzantine World. Papers from the Thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000*, ed. R. Macrides, Aldershot 2002, 59–71.

Georgius Cedrenus. Tomus Alter, ed. Weberi, Bonnae 1839.

Голубцева И. Б., Сарабьянов В. Д., *Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря*, Москва 2002 (Golubceva I. B., Sarab'ianov V. D., *Sobor Rozhdestva Bogorodicy Snetogorskogo monastyria*, Moskva 2002).

Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, IIe volume, Iconographie*, Paris 1946.

Høgel Ch., *Hagiography under the Macedonians: the Two Recensions of the Metaphrastic Menologion*, in: *Byzantium in the Year 1000*, ed. P. Magdalino, Leiden-Boston 2003, 220–221.

Høgel Ch., *Symeon Metaphrastes. Rewriting and Canonization*, Copenhagen 2002.

Itinéraires russes en Orient, ed. B. De Khitrowo, Genève 1889.

Janin R., *Constantinople byzantine. Développement urbain et repertoire topographique*, Paris 1950.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique, tome III, Les églises et les monastères*, Paris 1953.

Janin R., *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975.

Jerphanion G. de, *Les églises rupestres de Cappadoce, Planches, premier album*, Paris 1925.

Jerphanion G. de, *Les églises rupestres de Cappadoce, Texte, tome premier (première partie)*, Paris 1925.

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Книга паломник, Сказание мест святых во Цареграде Антония Архиепископа новгородского в 1200. году, ed. Хр. М. Лопарева Православный Палестинский сборник XVII, вып. 51, С. Петербург 1899 (*Kniga palomnik, Skazanie mest sviatykh vo Caregrade Antoniia Arkhiepiskopa novgorodskogo v 1200. godu*, ed. Chr. M. Loparev, Pravoslavnyĭ Palestinskiĭ sbornik XVII, no. 51, S. Peterburg 1899).

Л. Г. Колесникова, *Храм в портовом районе Херсонеса (раскопки 1963–1965 гг.)*, Византийский временник 39 (Москва 1978), 172 (L. G. Kolesnikova, *Hram v portovom raĭone Hersonesa (raskopki 1963–1965 gg.)*, Vizantiĭskiĭ vremennik 39, Moskva 1978, 172).

Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες και οι ἄγγελοι-διάκονοι μπροστά στην ἁγία τράπεζα με τα τίμια δῶρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008 (Kōnstantinidē Ch., *Ho Melismos. Hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi aggeloi-diakonoi mprosta stēn hagia trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo*, Thessalonikē 2008).

Kountoura-Galake E., *The Cult of the Saints: Nicholas of Lycia and the Birth of Byzantine Maritime Tradition*, in: *Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι Νέοι Άγιοι, 8ος–16ος αιώνας*, επ. Ε. Κουντούρα-Γαλάκη, Αθήνα 2004 (*Hoi hērōes tēs Orthodoxēs Ekklēsias. Hoi Neoi Hagioi, 8os–16os aiōnas*, ed. E. Kountoura-Galakē, Athēna 2004) 103–106.

Kretschmer K., *Die italienischen Portolane des Mittelalters*, Berlin 1909.

Larousse encyclopedia of Byzantine and Medieval Art, ed. R. Huyghe, Golborne 1968² (1st ed. 1963).

Латышевъ В. В., *Этюды по византiйской эпиграфике. 4) Несколько памятниковъ съ надписями византiйской эпохи из Херсониса Таврическаго*, Византийский временник VI, Санктпетербург 1899, 344–349 [Latyshev' V. V., *Etiudy po vizantiiskoĭ epigrafike. 4) Neskol'ko pamiatnikov' s' nadpisiami vizantiĭskoĭ epokhi iz Khersonisa Tavricheskago*, Vizantiĭskiĭ vremennik VI (Sanktpeterburg 1899) 344–349].

Лазарев В. Н., *Искусство древней Руси. Мозаики и фрески*, Москва 2000 (Lazarev V. N., *Iskusstvo drevneĭ Rusi. Mozaiki i freski*, Moskva 2000).

Lebégue A., *Notes sur Skyros*, Revue archéologique 25, Paris 1873, 176.

Leonis Diaconi caloënsis Historiae libri decem et liber de Velitatione bellica Nicephori Augusti, ed. C. B. Has, Bonn 1828.

„Let Us Die that We May Live". Greek Homilies on Christian martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD 350 – AD 450), ed. J. Leemans, W. Mayer, P. Allen, B. Delandschutter, London-New York 2003.

Lexikon der christlichen Ikonographie 8, Herder-Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976.

Лосева О. В., *Русские месяцесловы XI-XIV веков*, Москва 2001 (Loseva O. V., *Russkie mesiaceslovy XI-XIV vekov*, Moskva 2001).

Lykien und Pamphylien, von H. Hellenkemper und F. Hild, Tabula Imperii Byzantini 8, Teil 2, Wien 2004.

Malamut E., *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993.

Maraval P., *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985.

Maspero J., *Histoire des patriarches d'Alexandrie*, Paris 1923.

Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613) I Testo, Torino 1907.

Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613) II Tavole, Torino 1907.

Мијовић П., *Менолоī. Исшоријско-умешничка исшраживања*, Београд 1973 (Mijović P., *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973).

Минеј за јули, Крагујевац-Вршац 1985 (*Minej za juli*, Kragujevac-Vršac 1985).

Минеј за сеūшембар, Крагујевац-Вршац 1983 (*Minej za septembar*, Kragujevac-Vršac 1983).

Μουτσόπουλος Ν. Μ., Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981 (Moutspoulos N. M., Dēmētrokallēs G., *Geraki. Hoi ekklēsies tou oikismou*, Thessalonikē 1981).

Никитенко Н. Н., *Программа однофигурных фресок Софийского собора в Киеве и ее идейные истоки*, Византийский временник 49, Санктпетербург 1988, 179 (Nikitenko N. N., *Programma odnofigurnykh fresok Sofiĭskogo sobora v Kieve i ee ideĭnye istoki*, Vizantiĭskiĭ vremennik 49, Sanktpeterburg 1988, 179).

Novum Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae, ed. F. Halkin, Bruxelles 1984.

Οικονομίδης Ν. Α., *Ἅγιος Φωκᾶς ὁ Σινωπεὺς. Λατρεία καὶ διάδοσις αὐτῆς*, Ἀρχεῖον Πόντου 17, Αθήναι 1952, 184–219 (Oikonomidēs N. A., *Hagios Phokas ho Sinōpeus. Latreia kai diadosis autēs*, Archeion Pontou 17, Athēnai 1952, 184–219).

Острогорски Г., *Историја Византије*, Београд 1969. (1. изд. 1959) (Ostrogorski G., *Istorija Vizantije*, Beograd 1969. (1. ed. 1959)).

Oxford Dictionary of Byzantium Vol. 1, New York-London 1991.

Oxford Dictionary of Byzantium Vol. 3, New York-London 1991.

Paphlagonien und Honōrias, ed. K. Belke, Tabula Imperii Byzantini 9, Wien 1996.

Patterson-Ševčenko N., *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago-London 1990.

Peeters P., *Appendix*, in: Ch. Van de Vorst, *Saint Phocas*, Analecta Bollandiana XXX, Bruxelles-Paris 1911, 290–295.

Петковић В. Р., *Из црквеног календара у живопису Грачанице*, Гласник Скопског научног друштва XIX, Скопље 1938, 81, сл. 2 (Petković V. R., *Iz crkvenog kalendara u živopisu Gračanice*, Glasnik Skopskog naučnog društva XIX, Skoplje 1938, 81, ill. 2).

Petković V. R., *La peinture serbe du moyen âge, première partie*, Beograd 1930.

Petković V. R., *La peinture serbe du moyen âge II*, Beograd 1934.

PG 40.

PG 50.

Пивоварова Н. В., *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде, Иконографическая програма росписи*, Санкт-Петербург 2002 (Pivovarova N. V., *Freski cerkvi Spasa na Neredice v Novgorode, Ikonograficheskaia programa rospisi*, Sankt-Peterburg 2002).

PL CXXIII.

Полное собрание русских летописей, Том первый. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку, Москва 1962² (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ, Tom pervyĭ. Lavrent'evskaia letopis' i Suzdal'skaia letopis' po Akademicheskomu spisku*, Moskva 1962²).

Pope A., *The Political Background to the Baptism of Rus'. Byzantine-Russian Relations Between 986–89*, Dumbarton Oaks Papers 30 (Washington 1976) 197–244.

Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей, изд. Я. И. Любарский, Санкт-Петербург 1992 (*Prodolzhatel' Feofana. Zhizneopisaniia vizantiĭskikh careĭ*, ed. Ia. I. Liubarskiĭ, Sankt-Peterburg 1992).

Procopii Caesariensis Opera Omnia, Vol. IV, ed. G. Wirth, Lipsiae 1964.

Propylaeum ad Acta Sanctorum novembris. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, ed. H. Delehaye, Louvain 1954. (1. ed. Bruxelles 1902).

Радујко М., *Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог*, Зограф 29 (2002–2003) 98, 100–101, нап. 49–51, сл. 3, 4 (Radujko M., *Kameno saprestolje i friz fresko-ikona u oltaru žičke crkve Vaznesenja Hristovog*, Zograf 29 (2002–2003) 98, 100–101, n. 49–51, ill. 3, 4).

Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien II (erster Tafelband)*, Reclinghausen 1967.

Sainte-Sophie de Kiev. Monument public historique, texte et choix des illustrations G. Logvine, Kiev 1971.

Сарабьянов В. Д., *Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних открытий)*, in: *Древнерусское искусство. Византия и древнаяя Русь*, Санкт-Петербург 1999, 229 и нап. 6 на стр. 254 (Sarab'ianov V. D., *Ikonograficheskaia programma rospiseĭ sobora Snetogorskogo monastyria (po materialam poslednikh otkrytiĭ)*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiia i drevnaiaia Rus'*, Sankt-Peterburg 1999, 229, 254, n. 6).

Сарабьянов В. Д., *Спасо-Преображенски собор Мирожского монастыря*, Москва 2010 (Sarab'ianov V. D., *Spaso-Preobrazhenski sobor Mirozhskogo monastyria*, Moskva 2010).

Skawran K. M., *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Соболева Н. М., *Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря Пскове*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова*, Москва 1968, 12–13 (Soboleva N. M., *Stenopis' Spaso-Preobrazhenskogo sobora Mirozhskogo monastyria Pskove*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaia kul'tura Pskova*, Moskva 1968, 12–13).

Σωτηρίου Γ., *Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ΄ καὶ ΙΔ΄ αἰῶνος - Ἡ βασιλικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκα*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 6 (Ἀθῆναι 1929) 304, Ἐίκ. 8 [Sōtēriou G., *Byzantina mnēmeia tēs Thessalias 13 kai 14 aiōnos – He basilikē tēs Koimēseōs tēs Theotokou en Kalampaka*, Epetēris Hetareias Byzantinōn Spoudōn 6 (Athēnai 1929) 304, ill. 8].

Сычев Н., Мясоедов В. К., *Фрески Спаса-Нередицы*, Ленинград 1925 (Sychev N., Miasoedov V. K., *Freski Spasa-Neredicy*, Leningrad 1925).

Takaishvili E. S., *Expédition archéologique en Kola-Olthissi et en Tchangli*, Paris 1938.

Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus, ed. I. Bekker, Bonn 1838.

Thierry N. et. M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région Hasan Daği*, Paris 1963.

Thrakien (Thrakē, Rodopē und Haimimontos), ed. P. Soustal, Tabula Imperii Byzantini 6, Wien 1991.

Тодић Б., *Грачаница. Сликарство*, Београд-Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd-Priština 1988).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Толстая Т. В., Уханова Е. В., *„Корсунские" реликвии и крещение Руси*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 147–151, 156–157 (Tolstaia T. V., Uchanova E. V., *„Korsunskie" relikvii i kreshchenie Rusi*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 147–151, 156–157).

Τούτος Ν., Φουστέρης Γ., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος–17ος αιώνας*, Αθήναι 2010 (Toutos N., Fousterēs G., *Euretērion tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tou Hagiou Orous 10os–10os aiōnas*, Athēnai 2010).

Трифуновић Ђ., *Књига поломник*, in: Ђ. Трифуновић, *Са светогорских извора*, Београд 2004, 50 (Trifunović Đ., *Knjiga palomnik*, in: Đ. Trifunović, *Sa svetogorskih izvora*, Beograd 2004, 50).

Τσιγαρίγαριδας Ε. Ν., *Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη, τόμος Α΄*, Άγιον Όρος 1996, 259, εἰκ. 217 (Tsigaridas E. N., *Ta psēphidōta kai hoi byzantines toichographies*, in: *Hiera megistē monē Batopaidiou. Paradosē- Historia – Technē, tomos 1, Hagion Oros* 1996, 259, ill. 217).

Van de Vorst Ch., *Saint Phocas*, Analecta Bollandiana XXX (Bruxelles-Paris 1911) 252–295.

Vikan G., *„Guided by Land and Sea": Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium*, in: G. Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Aldershot 2003 (=*Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18) Münster-Aschendorff 1991) VIII, 78–79.

Висоцкий С. А., *Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI-XVII вв.)*, Киев 1976 (Visockiĭ S. A., *Srednevekovye nadpisi Sofii Kievskoĭ (Po materialam graffiti XI-XVII vv.)*, Kiev 1976).

Византийский Херсон. Каталог выставки, ред. И. С. Чичуров, Москва 1991 (*Vizantiĭskiĭ Herson. Katalog vystavki*, ed. I. S. Chichurov, Moskva 1991).

Војводић Д., *Представе светог Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: *Византијски свет на Балкану, Књига I*, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 146–147 (Vojvodić D., *Predstave svetog Klimenta Ohridskog u zidnom slikarstvu srednjovekovne Srbije*, in: *Vizantijski svet na Balkanu, Knjiga I*, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 146–147).

Vryonis S., *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-London 1971.

Wessely Ch., *Les plus anciens monuments du christianisme écrits sur papyrus. Textes études, traduits et annotés*, Patrologia Orientalis XVIII, fasc. 3, Paris 1924, 402–402 (178–179).

Zavadskaya I., *L'Église de Chersonèse protobyzantine (IVe-VIe siècle)*, in: *Kiev – Cherson – Constantinople. Ukrainian Papers at the XXth International Congress of Byzantine Studies (Paris, 19–25 August 2001)*, ed. A. Aibabin, H. Ivakin, Kiev-Simferopol-Paris 2007, 6.

Зверев А. С., *Константинопольские и греческие реликвии на Руси*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 112, 114–115, нап. 19–21 (Zverev A. S., *Konstantinopol'skie i grecheskie relikvii na Rusi*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 112, 114–115, n. 19–21).

Живковић Б., *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989 (Živković B., *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989).

Holy gardener and holy bishop: the images and cult of holy martyrs named Phokas

Tatjana Starodubcev

Saints designated by the name Phokas were sometimes depicted in Eastern Christian art, usually the bishop, less frequently the martyr.

The martyr is shown on a clay token from Chersonesos dated to about AD 400, then in the tenth-century Cappadocian churches Pürenli Seki Kilise, El Nazar and Kiliclar Kilisesi, and in the Serbian churches frescoed in the early decades of the fourteenth century, the King's Church at Studenica and, in the calendar scenes for 22 September, at Staro Nagoričino and Gračanica, where his martyrdom by fire is shown. His portrait on the token lacks facial features, in Cappadocia he is portrayed as a bearded man with short straight hair, and in Serbia as a man with wavy, mid-neck length hair. Objects associating him with seafaring only occur in the token.

The bishop is portrayed in two ways. He is shown holding a book in the left hand and blessing with the right in Çavuşin, Cappadocia, in the Harbaville and Vatican triptychs, in *Vat. gr. 1156* (Gospel Lectionary), at Vatopedi and at Žiča. He is shown holding a book in the left hand and a paddle in the right in the churches of St Sophia in Kiev, of the Dormition of the Virgin at Kalambaka, of St Athanasios at Geraki, of the Annunciation on Miachina, of St Saviour on the Nereditsa, and in the Snetogorski Monastery church of the Nativity of the Virgin, while in the church of St George Diassoritis in Naxos he holds a paddle in the left hand and blesses with the right. It is unclear what he holds in his hands in the Menologion of Symeon Metaphrastes Oxford Bodleian Library *Barocci 230*, or in the church of St Nicholas in the village of Agios Nikolaos near Monemvasia. The few surviving scenes of his martyrdom, in the Synaxarion of Basil II *Vat. gr. 1613*, and, apparently, in the Metaphrastic Menologion Venice Biblioteca Nazionale Marciana *gr. Z 586 (660)*, depict his beheading. He is portrayed as a brown-haired man only in an early Cappadocian example. Elsewhere he has thick white, short, straight hair and a medium-length round beard trimmed to a point, with the exception of the portrait at Žiča, where he is baldish. Most of the saint's surviving images date from the tenth to the twelfth century, there is no known portraits from the thirteenth century, and only two, one from Russia and the other from Serbia, were painted in the early decades of the fourteenth century.

Also, in the calendar painted at Staro Nagoričino St Phokas is captioned "sanctified" under 6 July. He appears to be clad in a monastic habit and holds a martyr's cross in the right hand.

The *Synaxarion of Constantinople* mentions saints named Phokas under several dates. Under the date of 22 September there are two saints who lived in Sinope on the Black Sea: the martyred gardener is listed first, and then the hieromartyr, son of the shipbuilder Pamphilos and Maria, who was a bishop and was martyred in the reign of Trajan. There are also references to the miracles of the martyr who rescued certain Leo of Pontus from prison (6 July), and the one who suffered martyrdom under Trajan (2 July).

The references in synaxaria do not provide enough information as to why both the martyr and the bishop were at times shown with attributes associating them with seafaring. It is important, therefore, to enumerate the writings devoted to the two saints from Sinope. In the early fifth century, *Asterios, bishop of Amaseia*, writes an exhaustive *homily* on the holy gardener, describing him as much loved by sailors and his relics as scattered in numerous places. At about the same time *John Chrysostom* writes a *homily* on the *hieromartyr*, describing the translation of his relics to Constantinople. The further texts on the saints named Phokas are written a few centuries later. *Joseph the Hymnographer* (816–886) composes a *canon for the service to the bishop of Sinope*, which contains poetic images of a sea storm. The Menologion of Symeon Metaphrastes (late tenth century) contains a composition on the holy gardener based on the homily of Asterios of Amaseia. An unknown author's *Martyrdom of the holy bishop Phokas* contains a story of the saint's arrest, miracles, tortures and death. The anonymous author of the *New Vita* narrates the saint's childhood and youth, claiming that he was the son of a shipbuilder and that he rescued several ships as a child. There is yet another similar *Vita*, though incompletely preserved. Neither of the vitae makes mention of Phokas' occupation, but both claim that his father wished him to become a shipbuilder and helmsman, which suggests that the writers' intention was to highlight his role as the patron saint of sailors. The subsequent compositions devoted to the saints named Phokas date from the fourteenth century. *Andrew Libadenos* devoted an *encomium* to the saint, who, according to him, at first was a gardener and then became a bishop. On the other hand, the *encomium* composed by *Philotheos, patriarch of Constantinople*, fully draws on the literary heritage about the holy bishop.

The texts on the saints named Phokas, except the homily of Asterios of Amaseia which is based on some facts, seem to be based on legend. They are assumed to

have been inspired by the martyrdom of a single person, the gardener whose martyrdom is described by the bishop of Amaseia.

The cult of St Phokas must have been known in Constantinople from the beginning of the fifth century, and both legends and written sources refer to shrines dedicated to a saint of that name in the Byzantine capital. No vestiges of ancient churches survive at Sinope, but there is no doubt that it is from there that the cult spread along the Black Sea coast (Chersonesos, the area of Trebizond, Thrace, Georgia and Armenia). An early spread of the cult is attested by archaeological finds and toponyms in the Cyclades, the Sporades, the Dodecanese Archipelago, Cyprus, the area of Epidauros Limera, and in Sicily.

Already Asterios of Amaseia describes the holy gardener as much loved by sailors. According to him, sailors, when in distress, used to invoke the saint's name. Therefore they would set aside a portion of their daily ration for the saint, the ship crew would redeem it, and the money thus collected was doled out to the indigent in the first port.

There is only one surviving depiction showing the martyr with attributes associated with sailing, and many showing the bishop with a paddle in his hand. The latter occur in churches in areas of the former Byzantine empire and in the Russian principality, where he, judging by the surviving images, was always shown holding a paddle. It therefore seems worth remembering that Chersonesos, where one of the earliest evidence of the cult of a saint by the name of Phokas has been discovered, was very important in the history of the Russian state and church. It appears from the study of the old Russian manuscripts which contain a church calendar that St Phokas, bishop of Sinope, always figures among the saints commemorated on 22 September, while St Kodratos, commemorated first on that day in the Synaxarion of Constantinople, is not included.

The veneration of the saint named Phokas, either the gardener or the bishop, was mostly related to assistance at sea. His importance gradually diminished, probably because sailors increasingly preffered to address their prayers to St Nicholas. Portraits of St Phokas, especially those showing him as bishop with a paddle, were quite numerous until the end of the twelfth century. There are no known portraits dating from the thirteenth century, a gloomy period in the history of both environments where he was frequently depicted, Russia under Mongol rule and Byzantium crippled by the Fourth Crusade. Perhaps it was then that the cult of the saint began to fade. Next in date are the saint's portraits from the fourteenth century, of which only one, apparently based on earlier models, shows him as a bishop with a paddle.

The findings of this research suggest that the cult of a saint named Phokas arose in Sinope and that it venerated a martyred gardener whose assistance was expected by sailors and the poor. Then a legend of the holy bishop arose and the belief in assistance at sea was transferred to him. In the Eastern Christian world this belief found clear expression in his portraits in the environments where he was venerated as a saint coming to rescue, the Byzantine empire and the Russian principality.

Иконографија печата и новца династије Дука*

Јасмина Шаранац Стаменковић**

Филозофски факултет у Нишу

UDC 736.3.04:737.1](=14'04)
321.17:316.75](=14'04)
DOI 10.2298/ZOG1337055S
Оригиналан научни рад

У раду се тумачи иконографија печата и новца византијске династије Дука (1059–1078). Такође, разматрају се мотиви које су цареви поменуте династије увели или вратили у ту иконографију. На крају се указује на снагу византијске владарске идеологије, то јест снагу замисли о божанском пореклу царске власти, која је имала веома значајан утицај на иконографију царских печата и новца династије Дука.

Кључне речи: династија Дука, XI век, иконографске представе, печати, новац

The paper analyzes the iconography of the images on the seals and coins of the Byzantine Doukas dynasty (1059–1078). It points to the iconographic motifs the Doukas emperors introduced or reintroduced into Byzantine sphragistics and numismatics. What is especially highlighted is the power of the Byzantine imperial ideology of the divine origin of emperorship which played a prominent role in the iconography of the imperial seals and coins of the Doukas dynasty.

Keywords: Doukas dynasty, eleventh century, imperial ideology, Byzantine seals, Byzantine coinage, Byzantine iconography

Да би се у потпуности разумеле иконографске представе на новцу и печатима династије Дука, неопходно је укратко приказати најважније околности које су пратиле долазак на трон и владавину представника те династије (1059–1078).

Династија Дука је потицала из малоазијске теме Пафлагоније[1] и имала је двојицу представника на византијском престолу – Константина X (1059–1067) и Михаила VII Дуку (1071–1078). Владавина Константина X започела је 24. новембра 1059. године, дан након абдикације цара Исака I Комнина (1057–1059).[2] Убрзо након Константиновог доласка на власт Евдокија Макремволитиса, његова жена, крунисана је за августу.[3] Такође, цар Константин Дука прогласио је Михаила и Константиоса – прворођеног сина и сина рођеног у порфири – царевима савладарима 1060. године.[4] Након смрти Константина X 22. маја 1067. године Евдокија је са синовима преузела власт. Децембра исте године, упркос обећању датом мужу и заклетви положеној пред синклитом и синодом да се неће поново удавати (јер би се тако умањиле шансе за останак династије Дука на престолу),[5] царица је одлучила да се уда за Романа Диогена, истакнутог византијског војсковођу.[6] На тај начин је 1. јануара 1068. године Роман IV (1068–1071), као августин супруг, постао цар, прихвативши да поштује наследна владарска права синова Константина X и Евдокије Макремволитисе. Он је по ступању на византијски престо за цара савладара крунисао и свог трећег пасторка – Андроника Дуку.

Роман Диоген остао је византијски владар све до свог пораза и заробљавања код Манцикерта 19. августа 1071. године.[7] Када се у Цариграду сазнало за његов

* Овај рад произашао је из истраживања у оквиру пројекта *Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од IX до XV века* (бр. 177015) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** j.saranac@gmail.com

[1] О показатељима који сведоче о томе да династија Дука води порекло из области Пафлагоније детаљније cf. D. Polemis, *The Doukai. A contribution to Byzantine prosopography*, London 1968, 8 и n. 2; Б. Крсмановић, *Успон војног племства у Византији XI века*, Београд 2001, 164 и n. 67.

[2] О доласку на власт Константантина Дуке и околностима које су претходиле том чину v. Крсмановић, *Успон*, 265–275.

[3] Евдокија Макремволитиса била је друга жена цара Константантина X и сестричина цариградског патријарха Михаила Керуларија. О њој детаљније v. Polemis, *The Doukai*, 34 и n. 48; В. Станковић, *Комнини у Цариграду. Еволуција једне владарске породице*, Београд 2006, 102–104.

[4] Константин Дука и Евдокија Макремволитиса имали су седморо деце: четири сина (Михаила, сина непознатог имена, Андроника и Константиоса) и три кћерке (Ану, Теодору и Зоју), cf. Polemis, *The Doukai*, 34. Н. Икономидис сматра да су Константин X и Евдокија имали још једну ћерку – Ирину [N. Oikonomides, *Le serment de l'imperatrice Eudocie (1067). Un episode de l'histoire dynastique de Byzance*, REB 21 (1963) 101].

[5] Документ који сведочи о Евдокијиној заклетви да након смрти Константина X неће ступити у други брак објавио је и опширно коментарисао Н. Икономидис (*ibid.*, 101–128).

[6] Роман Диоген је имао титулу вестарха и био је на положају дуке Сердике пред крај владавине цара Константина Дуке, cf. *Ioannis Zonarae III. Epitomae historiarum* ed. Th. Bütner-Wobst, Bon 1897, 684–685; *Ἡ Συνέχεια τῆς χρονογραφίας τοῦ Ἰωάννου Σκυλίτση (Ioannes Skylitzes Continuatus)*, ed. E. Tsolakis, Thessaloniki 1968, 121. О томе детаљније cf. J. C. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963–1210)*, Paris 1990, 74–75; idem, *Le politique militaire byzantine de Basile II à Alexis Comnène*, ЗРВИ 29–30 (1991) 69 и n. 37. Због превратничких намера, међутим, након смрти Константина X Диоген је био прогнан у родну Кападокију, где је остао док га престоничка влада августе Евдокије није вратила у Цариград и именовала за магистра и царичиног генерала. Cf. *Miguel Ataliates. Historia*, ed. I. P. Martín, Madrid 2002, 73–75.

[7] О сагледавању узрока, тока и последица битке код Манцикерта cf. J. C. Cheynet, *Mantzikert: un désastre militaire?*, Byzantion 50 (1980) 410–438; M. Angold, *The Byzantine Empire 1025–1204. A political history*, London – New York 1984, 21–26; Cheynet, *Pouvoir*, 348; E. de Vries – van der Velden, *Psellos, Romain IV Diogénès et Manzikert*, Byzantinoslavica 58/2 (1997) 274–310; J. C. Cheynet, *La résistance aux Turcs en Asie Mineure entre Mantzikert et la Première*

пораз, установљена је заједничка владавина августе Евдокије и њених синова. Међутим, након што је до престонице стигла вест да је Роман ослобођен и да се споразумео с Турцима Селџуцима, на подстрек цезара Јована Дуке, рођеног брата покојног цара Константина X,[8] Роман IV свргнут је с престола. Такво стање у држави трајало је до 24. октобра 1071. године, када је Константинов најстарији син Михаило проглашен за самодршца, а царица мајка послата је у манастир, где је замонашена.

Седмогодишњу владавину Михаила VII Дуке обележио је истовремени спољнополитички крах Византије на Истоку, Балкану и Западу.[9] Такође, тешка привредна криза и противмере цариградске владе проузроковале су честе побуне у војсци,[10] које су на крају довеле до абдикације Михаила Дуке. Он се повукао у Студијски манастир првих дана априла 1078. године, а његова жена Марија се, ради очувања легитимитета у очима житеља Цариграда, преудала за новог цара Нићифора III Вотанијата (1078–1081).[11]

Владавина династије Дука окончана је свргавањем Михаила VII. Ипак, Дуке су, захваљујући родбинским везама с династијом Комнин, задржале најпрестижније и најутицајније положаје у Византијском царству.[12]

Печати и новац Константина X Дуке (1059–1067)

У византијским канцеларијама коришћена су два типа печата Константина Дуке. На аверсу првог типа печата, који је био употребљаван до 1065. године (сл. 1),[13] приказана је биста Христа са ореолом и кр-

Сл. 1. Печат Константина Дуке. Аверс: Христос, реверс: Константин X Дука (према Zacos, Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 23, nr. 87c)
Fig. 1. Seal of Constantine Doukas. Obverse: Christ, reverse: Constantine X Doukas (after Zacos, Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 23, nr. 87c)

стом у њему. Христос има браду, носи хитон и химатион, десном руком благосиља, а у левој руци држи јеванђеље. С леве и десне стране пише: IC – XC: Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς. Кружни натпис гласи: + ЄΜΜΑ – NOVHΛ: Ἐμμανουήλ. То је, иначе, био уобичајен Христов приказ, који се на печатима византијских владара први пут појављује средином IX века, током владавине цара Михаила III Аморијца (856–867).[14]

На реверсу печата приказана је стојећа фигура цара Константина X. Представљен је као брадат човек у дивитисиону, са симболима царског ауторитета и моћи. То су круна с препендулијама (сијама) и лорос чији је један крај пребачен преко леве руке. У десној руци држи лабарум, а у левој акакију. Кружни натпис гласи: + KWNRACIΛЄVC – PWMAIWNOΔȢK: Κων(σταντῖνος) βασιλεὺς Ῥωμαίων ὁ Δούκ(ας).[15] На том печату Константина X након више од три и по века поново се приказује стојећа царева фигура.[16] До Константина X било је уобичајено да се на печатима представља само царева биста.[17]

У периоду од 1065. до 1067. године појављује се други тип печата Константина Дуке (сл. 2). Он на аверсу приказује устоличеног Христа, на трону с наслоном у облику лире. Христос има браду и ореол са крстом, носи хитон и химатион, у левој руци држи књигу, док десном руком благосиља. С леве и десне стране налази се натпис: IC – XC: Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς. Кружни натпис гласи: + ЄΜΜΑ – NOVHΛ: Ἐμμανουήλ. Устоличени Христос, на трону с наслоном у облику лире, први пут се појављује на овом типу царског пе-

Croisade, in: *Eupsychia. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris 1998, 131–147.

8 О цезару Јовану Дуки cf. Polemis, *The Doukai*, 34–41.

9 О политичким приликама у којима се налазило Византијско царство cf. Angold, *The Byzantine Empire*, 92–113.

10 О узурпацијама царске власти у време владавине Михаила VII Дуке детаљније v. С. Рајковић, *Породица Вријенија у XI и XII веку*, Београд 2003, 51–97.

11 Михаило VII Дука и Марија Аланска имали су сина јединца Константина Дуку (1074–1095). О њему детаљније cf. Polemis, *The Doukai*, 60–63. Марија Аланска је удајом за Нићифора III покушала да заштити синовљева права на византијски трон. О улози и значају августе Марије за цариградску државну политику након 1078. године cf. Станковић, *Комнини*, 32–36.

12 По доласку на власт цара Алексија I Комнина (1081–1118) представници породице Дука захтевали су да се њихова права на цариградски престо званично признају. Наиме, Дуке су покушале да заштите своја династичка права посредством Константина Дуке, сина свргнутог и замонашеног Михаила VII; Константину је цар Алексије I хрисовуљом признао положај сацара. Поред тога, чланови породице Дука покушали су то да учине и посредством Ирине Дукене, супруге новог цара и унуке цезара Јована Дуке. О стварању клана Дука–Комнина cf. Крсмановић, *Успон*, 275–283; Станковић, *Комнини*, 202–209.

13 Истраживачи су датовали печате Константина Дуке (печати који су настали пре 1065. године и они који су настали између 1065. и 1067. године) на основу тога што се на онима из времена после 1065. године појављује Богородица, која је Константину X „помогла" у борби против Уза. Детаљније v. *infra* и n. 22. Cf. W. Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel in Österreich I. Kaiserhof*, Wien 1978, 93–94; J. Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art* VI, Washington 2009, 130.

14 G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine lead seals* I, Basel 1972, 50, 18, nr. 56; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 80–82, 49.1–3.

15 Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 78–79, 23–24, nr. 87a–e; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 92–94, 2, nr. 21a, b; Н. П. Лихачев, *Моливдулы греческого Востока*, ed. В. С. Шандровская, Москва 1991, 256, LXXVII, nr. 5–6; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 130–133, nr. 77.1–10.

16 Први приказ цара у пуној висини на византијским царским печатима појављује се почетком VIII века на печатима из друге владавине цара Јустинијана II (705–711), cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 26, 13, nr. 26a, b.

17 V., на пример, приказ владара на царским печатима Константина IX Мономаха (1042–1055) (Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 120–126, 73.1–13), Михаила VI Стратиотика (1056–1057) (*ibid.*, 126–127, 74.1) и Исака I Комина (1057–1059) (*ibid.*, 127–128, 75.1; 128–129, 76.1–3).

Сл. 2. Печат Константина Дуке. Аверс: Христос, реверс: Константин X Дука и Богородица (према Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 88b)
Fig. 2. Seal of Constantine Doukas. Obverse: Christ, reverse: Constantine X Doukas and the Virgin (after Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 88b)

чата Константина Дуке. Приказ устоличеног Христа у иконографији владарских печата преузео је касније и Михаило VII, Константинов наследник, а ту традицију наставили су и владари династије Комнин, који су били у родбинским везама с Дукама.[18]

На реверсу овог типа печата током 1065. године појављује се представа Богородице, које није било на том месту више од два и по века.[19] Разлоге за повратак заштитнице Константинопоља на печат византијског цара баш у доба Констанитина X Дуке треба тражити у чињеници да је средином 1065. године Византијско царство успешно отклонило опасност која му је претила од Уза.[20] Наиме, Михаило Аталијат у *Историји* наводи да Константин X „видевши на чудан начин спасену област – и као што доликује обрадовавши се – и приневши захвалну молитву Богу и пречистој госпођи Богородици, одмах крену ка престоници и нађе је пуну изненађења и чуђења како свечано приноси захвалну молитву због спасења животоначелној Тројици и Мајци Богочовека Логоса“.[21] Чини се вероватним да је поменутим иконографским решењем печата Дука желео да нагласи како му је сâма Богородица пружила заштиту као легитимном Божијем изабранику који је победу над многољуднијим непријатељем извојевао уз помоћ Свевишњег.[22] Дакле, на реверсу печата о којем је реч представљене су две фигуре – цар Константин X и Богородица. На левој страни, у првом плану, стоји Константин Дука, приказан као брадат човек у дивитисиону, с круном, препендулијама и лоросом. Десна рука му је у гесту молитве, док му је у левој руци сфера. У првом плану, с десне стране, стоји Богородица у туници и мафориону. Њена је десна рука уздигнута и додирује цареву круну. Изнад цареве и Богородичине фигуре исписане су сигле које се односе на Мајку Божију: Μ(ήτηρ) и Θ(εοῦ). По ободу реверса печата тече кружни натпис: + KWNRACΛ – OΔOVẠC: Κων(σταντῖνος) βασ(ι)λ(εὺς) ὁ Δούκας.[23]

Описани печат први је познати пример на којем је представа свете личности придружена царском портрету. Такође, први пут се у иконографији византијског владарског печата појављује стојећа фигура Богородице која додирује цареву круну, чиме се указује на покровитељство Мајке Божије над Константином Дуком.[24]

У овом контексту важно је имати у виду то да је Константин Дука и у писаним изворима XI века остао запамћен као цар који је током своје владавине имао Божију заштиту. Тако је у *Хронографији* Михаила Псела, на месту на којем се говори о абдикацији Исака I Комнина у корист Константина X, два пута истакнуто како је Дука на византијски престо дошао законитим путем, то јест Божијим избором.[25] На тај начин писац предочава да је сâм Бог Дуки подарио легитимитет, направивши разлику између Константина Дуке и његовог претходника, који је на византијски престо дошао након побуне против Михаила VI Стратиотика (1056–1057).[26] С друге стране, Михаило Аталијат

[18] V., на пример, царске печате Алексија I Комнина (1081–1118) (Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 89–92, 26, nr. 101, 102a–e; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 158–172, 88.1–38), Јована II Комнина (1118–1143) (Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 93, 26, nr. 104a, b; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 175–178, 99.1–8) и Алексија II Комнина (1180–1183) (Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 97–98, 27, nr. 108; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 185, 95.1).

[19] Богородичина слика се на печатима византијских владара први пут појављује средином VI века, у време владавине цара Јустинијана I (527–565) (cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 8, 9, nr. 4; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 14, 6.1), а нестаје током владавине сиријске династије (717–802). Тек се почетком IX века приказ Мајке Божије појављује на печату цара Нићифора I Логотета (802–811), cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 40, nr. 43; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 68, 38.1. О улози и значају Богородичиних представа на византијским печатима cf. W. Seibt, *Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert*, in: *Studies in Byzantine sigillography*, ed. N. Oikonomides, Washington 1987, 35–56.

[20] О времену напада Уза на Византију детаљније v. *Византијски извори за историју народа Југославије* III, ed. Љ. Максимовић, Београд 2007², 225, n. 13 (Б. Радојчић).

[21] *Miguel Ataliates. Historia*, 65.

[22] Прешавши Дунав, Узи су се сукобили с византијском војском, на чијем су челу били магистри Василије Апокап и Нићифор Вотанијат, епарси подунавских градова. Узи су савладали византијску војску и заробили војсковође, па су отпочели с пљачкањем византијских тема – Бугарске, Тракије и Македоније. У свом походу стигли су све до Солуна и Хеладе. Cf. *Ioannis Zonarae* III, 678; *Ἡ Συνέχεια*, 654–655; *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio (Cronografia)* II, ed. S. Impellizzeri, Vicenza 1984, 312–314; *Miguel Ataliates. Historia*, 63. Cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 324. Аталијат (*Miguel Ataliates. Historia*, 63–64) саопштава да је напад Уза био такав да је Византија планирала да исели становништво са европске стране. Цар Константин X Дука упутио је изасланике с даровима да преговарају с вођама Уза, али то није дало очекиване резултате. Затим је цар стао на чело војске од стотину педесет људи и кренуо на непријатеља (Аталијат износи оправдану сумњу у вези са царевом стратегијом сматрајући да је било потребно окупити „војске Истока“). Аталијат и Скиличин Настављач говоре о истом броју непријатељских војника који су напали Византију – 600.000 – док Јован Зонара наводи реалнији број од 60.000. Cf. ВИИНЈ III, 231, n. 10 (Б. Радојчић).

[23] Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 79–80, 24, nr. 88a–b; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 94–96, 2, nr. 22a, b; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 134–136, nr. 78.1–5.

[24] Богородица је на владарском печату с почетка IX века – реч је о аверсу печата цара Нићифора I Логотета – представљена као стојећа фигура; у левој руци држи малог Христа. Cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 40, nr. 43; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 68, 38. 1.

[25] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 288, 300.

[26] О политичкој ситуацији у Византији и околностима које су претходиле доласку на трон Исака Комнина cf. Крсмановић, *Успон*, 145–239.

у свом делу наводи како је после проглашења за цара Константин Дука и сам нагласио, обраћајући се члановима синклита, да га је небески цар поставио за цара овог света и да му је уручио владарске почасти.[27] У прилог Аталијатовом исказу сведочи и Пселов свечани говор састављен у име Константина Дуке: „Неисказивом божанском икономијом и неизрецивим човекољубљем вечни цар и Господ ме је уздигао над узвишеним и снажним царством Ромеја, а начин на који се то уздизање десило тако је чудесан. Мени то никада не беше циљ, нити ми је пало на памет било шта у вези с владарским положајем, већ надасве постављен бејах промислом Бога, који уређује све на корист и стара се за савршен поредак Ромејске државе, као и за њено безбрижно и неузбуркано стање, како само Он зна и уме да управља – Он ме украси царском круном, од свих осталих препознавши ме и над свима ме сматрајући вреднијим, изабра ме."[28]

Поред претходно описане иконографске новине, потребно је скренути пажњу и на чињеницу да се породично презиме Константина X – ὁ Δούκας – појављује на свим његовим печатима. То није нов елемент у иконографији царских печата. Константин Дука само је наставио праксу свог претходника Исака I Комнина, који је био први византијски цар чије је презиме исписивано на владарским печатима.[29]

У сфрагистичкој литератури наводи се како је могуће да још један тип печата припада Константину X Дуки. На аверсу тог печата такође је приказан Христос који седи на трону с наслоном у облику лире. Одевен је у хитон и химатион, а десном руком благосиља. С леве стране видљива је сигла I(ησοῦ)C. Реверс печата краси попрсје цара који на себи има лорос и круну са крстом и препендулијама, а у левој руци држи сферу. Кружни натпис Τ, ΔЄCΠΟΤ: реконструисан је на следећи начин: [Κωνσταν]τ(ῖνος) δεσπότ(ης).[30]

Најзваничнији облик византијске иконографије с владарских печата уочљив је и на царском новцу, прецизније на хистаменонима.[31] Постоје два типа

Сл. 3. Хистаменон Константина Дуке. Аверс: Христос, реверс: Константин X Дука (према Grierson, Catalogue, LXIII, nr. 1a. 6)

Fig. 3. Histamenon of Constantine Doukas. Obverse: Christ, reverse: Constantine X Doukas (after Grierson, Catalogue, LXIII, nr. 1a. 6)

царског хистаменона израђиваног током владавине Константина Дуке (сл. 3 и 4). Они се међусобно разликују у неколико елемената.

На аверсу оба типа хистаменона исписан је епиграф: + IHSXISRCX RCGNΛTIYM: Iη(su)s X(r)i(stu)s rex regna(n)ti<u>m, а у средишту је фронтална представа брадатог Христа на трону. Наслон тог трона четвртаст је (тип 1) или у облику лире (тип 2). Христос на оба типа има ореол са крстом, а одевен је у хитон и химатион. Десном, уздигнутом руком благосиља, док у левој руци држи јеванђеље. Приказ Христа који седи на престолу, насупрот представи василевса који стоји, био је уобичајен мотив на византијском новцу.[32] Представа трона с наслоном води корене из античког времена, када је *solium* био предвиђен искључиво за богове. Владари су у доба Римске републике и царства представљани на престолу без наслона – *sella aurea*. Од времена владавине Константина Великог (306–337), првог хришћанског владара и

[27] *Miguel Ataliates. Historia*, 54.

[28] P. Gautier, *Basilikoi logoi inédits de Michel Psellos*, Siculorum Gymnasium 33/2 (1980) 760[1–11].

[29] Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 127–128, nr. 75.1.

[30] Џ. Незбит (*ibid.*, 136, nr. 79.1), имајући у виду то што је натпис на реверсу написан на грчком језику, не сумња да овај примерак печата потиче из XI века. Не може се, међутим, са сигурношћу рећи да ли је поменути печат припадао цару Константину IX Мономаху (1042–1055), цару Константину X Дуки или неком другом Константину. Како је познато да је на златном печату Константина IX цар титулисан као *δεσπότης*, може се закључити да је и овај печат њему припадао. С друге стране, на аверсу печата о којем је реч приказан је трон с наслоном у облику лире, што је карактеристично за печате Константина X Дуке. Такође, треба имати у виду и то да је цар младолик, због чега постоји могућност да печат припада Константиосу, брату Михаила VII, или Константину, сину Михаила VII.

[31] Током X века, за време владавине цара Нићифора II Фоке (963–969), због кварења византијског златног новца настају две његове подврсте: *хистаменон* – стандардни византијски златник (златник пуне тежине) – и *тетартерон* – лакши златник (златник којем недостаје „четврт"). Осим што су се разликовали у тежини, током владавине цара Василија II (976–1025) отпочело се с ковањем хистаменона који су били већи и тањи, док су тетартерони били мањи и дебљи. О њиховој међусобној разлици, опширно, cf. P. Grierson, *Byzantine coins*, London – Los Angeles 1982, 196; idem, *Byzantine coinage*, Washington 1999, 9–10, 56, 60.

[32] В. Иванишевић, *Новчарство средњовековне Србије*, Београд 2001, 85.

Сл. 4. Хистаменон Константина Дуке. Аверс: Христос, реверс: Константин X Дука и Богородица (према Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 921)

Fig. 4. Histamenon of Constantine Doukas. Obverse: Christ, reverse: Constantine X Doukas and the Virgin (after Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 921)

оснивача Византијског царства, међутим, василевс се приказује како седи на престолу с наслоном.[33]

На реверсу оба типа хистаменона исписан је натпис: + KWNRΛCΛ OΔOUKΛC: Κων(σταντῖνος) βασ(ι)λ(εὺς) ὁ Δούκας. Код типа 1 реверс краси представа брадатог цара Константина, који, фронтално окренут, стоји на супеданеуму у виду јастука. На себи има лорос,[34] као и круну са крстом и сијама. У десној руци држи лабарум, а у левој сферу.[35] На реверсу хистаменона типа 2 дате су две фигуре – цара Константина X и Богородице. Лево је брадати цар, приказан фронтално. Носи лорос и круну са крстом и сијама. Десна рука му је у гесту молитве, док у левој држи сферу. На десној страни налази се фронтално приказана стојећа фигура Богородице, чија је светост означена ореолом. Одевена је у тунику и мафорион. Лева рука јој је у гесту молитве, док десницом додирује цареву круну. Између глава цара и Богородице налази се сигла Μ(ήτηρ), док је десно од Богородичине главе сигла Θ(εοῦ).[36]

Христово попрсје први пут се појављује на византијским златницима у време цара Јустинијана II (685–695, 705–711),[37] док се у IX веку, у доба цара Василија I Македонца (867–886), појављују прикази Христа који седи на престолу.[38] Представа Христа – његовог попрсја или устоличеног Христа – постаје од тада уобичајен мотив на аверсу византијских царских златника, који се задржава до краја царства. Што се тиче трона у облику лире, он се на византијским царским златницима први пут приказује на аверсу номизме Константина IX Мономаха (1042–1055),[39] што наводи на закључак да је управо од тог цара Константин X преузео поменути облик трона. С друге стране, Богородичина представа повремено се јавља на царском новцу IX века, на пример на солидусу Лава VI Мудрог (886–912)[40] и фолисима његове жене Теофано.[41] Богородичин лик налази се и на новцу из X века – оном Нићифора II Фоке (963–969),[42] Јована I Цимискија (969–976),[43] као и на анонимним милијарисионима из времена владавине Василија II Бугароубице (976–1025)[44] – да би од XI столећа, с новцем Романа III Аргира (1028–1034),[45] постао сталан мотив у

---

[33] О историји, значају и развоју представе престола на византијском новцу детаљније cf. Иванишевић, *Новчарство*, 85.

[34] Лорос, владарска инсигнија античког порекла, током друге половине IX века добија нову, једноставнију форму, практичнију за ношење – у виду широке, слободно висеће траке. Такав лорос у литератури се понекад означава као „модификован" или „поједностављен", cf. Д. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион". Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 253, n. 24 (с прегледом старије литертуре). Овде ћемо га означавати као *лорос* јер је то уобичајена форма инсигније у византијској иконографији после епохе иконоклазма (Војводић, *op. cit.*, 254–255).

[35] Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, nr. 920; idem, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection III. Leo III to Nicephorus III (717–1081)*, Washington 1993², 767–768, LXIII, nr. 1a.1, 1a.4, 1a.6, 1a.7, 1b.1, 1b.3, 1b.4.

[36] Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, nr. 921; idem, *Catalogue* III, 769–770, LXIV, nr. 2.1, 2.4.

[37] Idem, *Byzantine coinage*, 34.

[38] *Ibid.*

[39] Grierson, *Byzantine coins*, 199, 51, nr. 912, 913; idem, *Catalogue* III, 738, LVIII, nr. 1a.1, 1a.2, (1b), 2a.1, 2a.4.

[40] J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines* II, Paris–Londres 1962, XLIX, nr. 12.

[41] *Ibid.*, nr. 9.

[42] Богородична представа се појављује на реверсу номизме Нићифора II Фоке. Мати Божија са царем држи дугачак крст. Богородица је на левој страни, а цар Нићифор на десној, cf. Grierson, *Catalogue* III, 583, XLI, nr. 4.1, 4.2, 4.7, 4.10. Након појаве Фокиног златника цар је увек приказиван на левој страни. Истраживачи су ту промену објаснили чињеницом да је заменом места указана почаст земаљском владару. Постојали су, уз то, и формални разлози – тако је било лакше представити Богородицу како десницом додирује цареву круну или држи неки симбол. Cf. Grierson, *Byzantine coinage*, 37–38.

[43] Цар Јован Цимискије био је изузетно одан Богородичином култу. Он је на византијски трон дошао након убиства цара Нићифора Фоке, те је, осетивши потребу да се оправда, на реверсу свог новца представио Мајку Божију како му додирује круну, показујући тиме да му сама Богородица дарује божанску заштиту и легитимитет владавини. Cf. Grierson, *Catalogue* III, 592–594, XLII, nr. 1.a, 1.b, 1.c, 2.1, 3.2, 3.3, 3.7.

[44] *Ibid.*, 631, XLVII, nr. 19.1–4.

[45] Роман Аргир је имао посебан однос према Богородичином култу, те је њој у част подигао мастир Пресвете Богородице Перивлепте. Такође, он је житељима Цариграда омогућио да се поклоне икони Богородице Никопоје у цркви у Влахернама. Cf. Grierson, *Catalogue* III, 715–719, LVI, nr. 1a.2, 1b.2, 1b.3, 1b.9, 1c.2, 1d.1, 1d.8, 1d.11; LVII, nr. 2.1, 2.2, 3a.1, 3a.3, 3a.4.

Сл. 5. Тетартерон Константина Дуке. Аверс: Богородица, реверс: Константин X Дука (према Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 942)
Fig. 5. Tetarteron of Constantine Doukas. Obverse: The Virgin, reverse: Constantine X Doukas (after Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 942)

иконографији византијског царског новца.[46] Рекло би се стога да појава представе Мајке Божије није сасвим оригинално решење Константина X, већ да га је он преузео од претходника, који су, као и он, приказом Богородице желели да истакну њено покровитељство над својом владавином.

Представа стојеће цареве фигуре први пут се на царским хистаменонима јавља током владавине Михаила VI Стратиотика.[47] То иконографско решење следио је и његов наследник на престолу Исак I Комнин. Он је, међутим, на таквим представама одевен у војничку униформу и с ратничким инсигнијама – или у десној руци држи лабарум, док му је левица положена на дршку мача у корицама, ослоњеног на земљу,[48] или у десници носи исукан мач на десном рамену, док леву руку полаже на корице мача.[49] Константин X Дука преузео је од описаних решења стојећу фигуру цара, која је од XI века постала устаљен мотив иконографије византијског новца,[50] али је вратио на новац владарска хришћанска обележја – лорос, лабарум[51] и сферу.

Тетартерони Константина X веома су ретки, с обзиром на то да је његова владавина трајала седам и по година. На аверсу сачуваних примерака нема никаквог натписа (сл. 5). Појављује се само фронтално попрсје Богородице, која се моли раширених руку. Њена одежда не разликује се од ранијих представа (туника и мафорион). Лево од ореола исписана је сигла Μ(ήτη)Ρ, а десно Θ(εο)V. На реверсу тече кружни епиграф: KWN RΛCIΛOΔȣK: Κων(σταντῖνος) βασιλ(εὺς) ὁ Δούκ(ας). Средишње место заузима фронтално приказана биста брадатог Константина X, који има лорос и круну са крстом и сијама. У десној руци цар држи сферу, а у левој акакију.[52]

Од сребрног новца Константина X познате су три врсте милијарисиона[53] – пуни милијарисион, милијарисион од две трећине и милијарисион од једне трећине. На аверсу пуног милијарисиона исписан је натпис: +KWN SЄVΔOKIA ΠICTOIRACIΛЄICPW MAIWN: Κων(σταντῖνο)ς (καὶ) Εὐδοκία πιστοί βασιλεῖς Ῥωμαίων, док на реверсу стоји епиграф: ЄNTOVTUNIKATЄ KWNKAIЄVΔKIΛN: Εν Τούτω Νίκατε Κων(σταντῖνος) καὶ Εὐδ(ο)κίαν. Средишњи мотив је Голготски крст чију основу чине четири степеника. Испод попречних кракова тог крста налазе се бисте цара Константина X и царице Евдокије Макремволитисе (сл. 6).[54] Очигледно је да је Дукин пуни милијарисион рађен по моделу милијарисиона царева Василија II и Константина VIII,[55] с тим што уместо имена и бисте Василија II стоје име и биста Константина X, док је Евдокија Макремволитиса заменила Константина VIII. При томе је, што је важно нагласити, реч о првој заједничкој представи цара и његове

[46] О развоју и значају култа Богородице Валхернитисе, моћне заштитнице царства, cf. М. Татић-Ђурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, in: eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 101–124.

[47] Grierson, *Catalogue* III, 756, LXII, nr. 1a.1, 1a.2, 1b.3. Треба указати на чињеницу да је на реверсу златника Романа III Аргира овај владар представљен у виду стојеће фигуре, слева, док Богородица стоји здесна и десном руком благосиља цара, cf. Grierson, *Byzantine coins*, 199, 51, nr. 907. Међутим, тек се на реверсу златника Михаила Стратиотика цар приказује сам, као стојећа фигура.

[48] Grierson, *Catalogue* III, 761, LXIII, nr. 1.2, 1.3. Представа владара с мачем у византијској иконографији симболизовала је небеску правду коју је василевс делио на земљи. О улози и значају мача у иконографији средњовековних хришћанских земаља v. С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 34. Cf. Иванишевић, *Новчарство*, 86.

[49] Grierson, *Catalogue* III, 762, LXIII, nr. 2.1, 2.4, 2.5.

[50] О представљању стојећих фигура владара и византијском утицају на иконографију новца других хришћанских средњовековних држава детаљније cf. Иванишевић, *Новчарство*, 86.

[51] Лабарум је с временом почео да губи одлике изразите војничке инсигније, те се јавила потреба да буде замењен мачем, cf. Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 94, n. 116.

[52] Grierson, *Catalogue* III, 770, LXIV, nr. 3a.2, 3a.4, 3b; cf. idem, *Byzantine coins*, 200, 53, nr. 942.

[53] Почетком VIII века, за време владавине цара Лава III (717–741), у Византији се појавио *милијарисион* – сребрни новац тежак око три грама. Он је вредео дванаести део номизме, те је реч о фидуцијарном новцу, јер је вредност метала од којег је кован била двоструко мања. Милијарисион је коришћен у разменама и остао је стабилан све до седамдесетих година XI века. О милијарисиону и његовом развоју у Византијском царству детаљније cf. Grierson, *Byzantine coinage*, 12–17, 57.

[54] Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 54, nr. 963; idem, *Catalogue* III, 771, LXIV, nr. 4.

[55] *Ibid*., 628–631, XLVI, nr. 17a.1–5, 17b.1–5, 17c, 18a.1–2, 18(b), 18d.1–2, 18e.

жене на новцу још од прве половине IX века, када је царица Теодора приказивана на новцу с мужем царем Теофилом (829–842).[56]

Константинови милијарисиони од две трећине појављују се у два типа. Оба типа одликује исти иконографски приказ на аверсу. То је фронтално окренута стојећа Богородичина фигура са ореолом око главе, постављена на супедион у виду јастука. Приказана је као оранта, у туници и мафориону. Лево је сигла M(ήτη)P, а десно Θ(εο)V. Међутим, орнаменти који се налазе лево и десно од Богородичине главе, као и натписи на аверсима, различити су на два типа. Онај на типу 1 исписан је без скраћења и гласи: + ΘЄОТОKI ROHΘЄI: Θεοτόκι βοήθει, док се на типу 2 у инвокацији упућеној Богородици појављује скраћење контракцијом: + ΘKЄ ROHΘ: Θ(εοτό)κε βοήθ(ει). Идеја за описано иконографско решење није оригинална замисао Константина Дуке. Он ју је преузео од Константина IX Мономаха, првог владара који је стојећу фигуру Богородице у иконографском типу Влахернитисе поставио на царски сребрни новац.[57]

На реверсу типа 1 ове врсте Константиновог милијарисиона исписан је нешто дужи епиграф који садржи царево породично презиме: + ΘKЄRO-HΘЄIKWN C͵TANTINWI ΔЄCΠOTH TWΔȢKA: Θ(εοτό)κε βοήθει Κωνσταντίνῳ δεσπότῃ τῷ Δουκα. На реверсу типа 2 чита се краћи текст, без презимена: + ΘKЄROHΘЄI CTANTINW: Θ(εοτό)κε βοήθει (Κων) σταντίνῳ.[58]

Утицај цара Константина IX уочава се и на Дукином милијарисиону од једне трећине. На његовом аверсу нема натписа, а краси га биста Богородице Оранте у туници и мафориону, са ореолом око главе (Богородица Влахернитиса). На левој страни је сигла M(ήτη)P, а на десној Θ(εο)V. На реверсу је натпис: ΘKЄR͵Θ͵KWNΔЄCΠOTHTW ΔOVKA: Θ(εοτό)κε β(οή)θ(ει) Κων(σταντίνῳ) δεσπότῃ τῷ Δουκα.[59]

За владавине Константина X кована су и два типа фолиса.[60] На аверсу типа 1 исписан је натпис: + ЄMMA – NOVHΛ:Ἐμμανουήλ. Он се односи на стојећу представу брадатог Христа на супедиону. Христос је, као што је било уобичајено за све његове представе у византијској уметности, обележен ореолом са крстом, а одевен је у хитон и химатион. Десном руком благосиља, док левицом држи кодекс. Означен је сиглама I(ησοῦ)C X(ριστό)C.[61] Приказ стојеће Христове фигуре на Дукиним фолисима представља наставак раније праксе, која је на царском новцу била привремено обустављена после владавине Михаила IV Пафлагонца (1034–1041).[62]

Сл. 6. Милиаресион Константина Дуке. Аверс: Κων(σταντῖνο)ς (καὶ) Εὐδοκία πιστοί βασιλεῖς Ῥωμαίων, реверс: Константин X Дука и Евдокија Макремволитиса (према Grierson, Catalogue, LXIV, nr. 4)
Fig. 6. Miliaresion of Constantine Doukas. Obverse: Κων(σταντῖνο)ς (καὶ) Εὐδοκία πιστοί βασιλεῖς Ῥωμαίων, reverse: Constantine X Doukas and Eudokia Makrembolitissa (after Grierson, Catalogue, LXIV, nr. 4)

На реверсу тог типа фолиса здесна стоји епиграф: +KWNTΔK: Κων(σταν)τ(ῖνος) (ὁ) Δ(ού)κ(ας), док је слева исписано: ЄVΔKAVΓO: Εὐδ(ο)κ(ία) αὐγο(ύστα). Ту су представљене две фигуре – царице Евдокије и цара Константина X. Лево је фронтално приказана Евдокија, која носи круну са крстом и препендулијима. На њој је и лорос са „торакионом“.[63] Десно је фронтално представљена фигура Константина Дуке, који такође носи лорос, као и круну са крстом и препендулијама. Цар и царица између себе држе лабарум с крстом на постољу са три степеника, док им је сло-

[56] *Ibid*., 428, XXII, nr. 4. Осим августе Теодоре, на поменутом новцу цара Теофила приказане су и кћерке владарског пара – Текла, Ана и Анастасија.

[57] *Ibid*., 745–746, LIX, nr. 7a.1, 7a.3, 7a.5, 7b.2, 7b.3.

[58] Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 54, nr. 961–962; Grierson, *Catalogue* III, 771, LXIV, nr. 5. Cf. и *ibid*., 772–773, LXIV, nr. 6a.1, 6b.2, 6c, 6d, 6e.

[59] Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 964–965; idem, *Catalogue* III, 773, LXIV, nr. 7a, 7b.

[60] У Византији је за свакодневне куповине коришћен фолис – бронзани новац. Он је у почетку тежио седам грама, а често је био и упола лакши. О фолису и његовом развоју у Византијском царству, детаљније, cf. Grierson, *Byzantine coinage*, 17–22, 55.

[61] Idem, *Byzantine coins*, 209, 57, nr. 995; idem, *Catalogue* III, 774–776, LXIV, nr. 8.1, 8.10, 8.19. Cf. C. Sode, *Super Aspidem et Basiliscum. Zur Ikonographie eines Bleisiegels im Berliner Münzkabinett*, in: *Studies in Byzantine sigillography* VII, ed. W. Seibt, Washington 2002, 182–183.

[62] Grierson, *Catalogue* III, 638, LX (Class C).

[63] Термином *торакион* у науци се обележава завршни део задње траке лороса византијских царица, који је везиван у висини струка или учвршћиван на десном бедру, услед чега је у иконографији с временом добио облик штита, cf. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 255–256.

бодна рука испред груди, у гесту молитве.[64] Из наведеног описа јасно је да царица Евдокија заузима место које се традиционално сматрало почасним – на левој страни у односу на посматрача – док јој се рука налази на дршци лабарума испод Константинове. Како је реч о преседану у иконографији византијског новца, може се сматрати да је поменуто решење служило за истицање царичине личности.[65]

На аверсу фолиса типа 2 исписан је епиграф: +ЄΜΜΑ – NOVHΛ: Ἐμμανουήλ. Њиме је означено попрсје фронтално представљеног брадатог Христа, око чије је главе ореол са крстом. Одевен је у хитон и химатион. Десница му је подигнута у благослову, док левом руком држи књигу. Слева је сигла I(ησοῦ)C, а здесна X(ριστό)C. То је типичан приказ Христа на фолисима византијских владара, који се први пут појављује у X веку, на новцу цара Јована I Цимискија.[66]

На реверсу тог типа фолиса чита се натпис: + KWNRΛCI ΛЄVCO ΔOVK: Κων(σταντῖνος) βασιλεὺς ὁ Δούκ(ας). У средишњем делу поља налази се биста брадатог Константина X, који носи лорос, а на глави му је круна са крстом и препендулијама. У десној руци држи крст, а у левој акакију.[67]

Као и на печатима, породично презиме Константина X *ὁ Δούκας* појављује се и на свим врстама његовог новца. То, међутим, није новина јер се током владавине цара Константина IX (1042–1055) његово презиме – Мономах – јавља на царским милијарисионима од две трећине.[68] Исак I Комнин касније је увео праксу исписивања царског презимена на сребрном новцу.[69] Ипак, могло би се приметити да је у том погледу цар Константин X био особен јер је током целе своје владавине захтевао да му презиме буде исписано и на новцу и на печатима. На тај начин ударио је темеље дворској владарској пропаганди која је ширила идеологију о Богом изабраном цару и његовој Богом благословеној династији.

Наведене представе цара Константина X Дуке нису једина иконографска сведочанства о његовом изгледу. Неколико представа сачувано је и у илуминираним рукописима, односно на једном делу примењене уметности.

Портрети Константина X Дуке, Евдокије Макремволитисе и њихово двоје деце – Михаила и Константиоса – појављују се и на лоше очуваној минијатури из париског рукописа с текстом теолошко-аскетског зборника *Sacra parallela* (Национална библиотека у Паризу, *Parisinus gr. 922*).[70] Натпис у акростиху исписан на почетку кодекса (ΕΥΔΟϹΙΑϹ Η ΔΕΛΤΟϹ ΑΥΓΟΥϹΤΗϹ ΠΕΛΕΙ) обавештава да је рукопис рађен за царицу Евдокију. Наспрам натписа насликана је минијатура која приказује царску породицу Дука с фигуром Богородице у средини.[71] Богородица, виша растом од осталих фигура, раширених руку спушта круне на главе Константина X Дуке, с леве стране, и Евдокије Макремволитисе, здесна. Цар је представљен с кратком брадом. Са страна царског пара насликана су двојица њихових синова, које крунишу анђели. Фигура на левој страни јесте најстарији син Михаило, док је фигура здесна Константиос, најмлађи син.[72] Све поменуте фигуре стоје на уздигнутим мањим супедионима.[73]

Према мишљењу Јоаниса Спатаракиса, и чувени *Псалтир Барберини* из Ватиканске библиотеке (*Barberinianus gr. 372*)садржи портрете породице Константина X Дуке, прецизније портрет цара, његове жене царице Евдокије и једног од њихових синова – Михаила или Константиоса (fol. 5ʳ).[74] Царску породицу ту крунишу три анђела, док је изнад ње, у плавој полумандароли, приказан Христос на престолу, који испруженом руком држи круну с висећим сијама. Цар Константин X приказан је на левој страни, одевен у плав скарамангион и са златним укрштеним лоросом.[75] На глави му је куполна круна, у десној руци држи скиптар, а акакију у левој. У средини композиције налази се млади савладар, који стоји у истом ставу и костиму као његов отац, а једина је разлика између њих то што он у левици држи књигу. Царица Евдокија, огрнута црвеним плаштом, носи круну другачијег облика, а левом руком придржава „торакион"

---

64 Grierson, *Byzantine coins*, 209, 57, nr. 995; idem, *Catalogue* III, 774–776, LXIV, nr. 8.1, 8.10, 8.19.

65 *Ibid*., 774, n. 8.

66 *Ibid*., 638, XLVIII (Class A1, A2).

67 Idem, *Byzantine coins*, 209, 57, nr. 996; idem, *Catalogue* III, 777–778, LXIV, nr. 9.1, 9.8, 9.12.

68 *Ibid*., 745–747, LIX, nr. 7a.1, 7a.3, 7a.5, 7b.2, 7b.3, 8a.1, 8a.4.

69 *Ibid*., 763, LXIII, nr. 4.

70 I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, 102–106, Fig. 68. Cf. C. Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, Paris 1926, 631.

71 Правоугаоно поље с представом Богородице и царске породице окружено је са свих страна медаљонима. У горњем средишњем медаљону налази се Христос с јеванђељем у руци; окружују га свети апостоли Петар и Павле, који држе отворене свитке, док су са страна и у доњем реду приказани свети архијереји, монаси и старозаветне личности. Cf. Spatharakis, *The portrait*, 106, Fig. 68.

72 Богородица и анђели крунишу све чланове царске породице, те се може закључити да су царски синови који су приказани на минијатури били у вези с престолом, што значи да је реч о Михаилу и Константиосу, који су за очеве владавине крунисани за савладаре. Треба предочити да су А. Бордије (H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1883, 127) и А. Грабар [A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, DOP 14 (1960) 128] фигуру са десне стране идентификовали као Андроника, док су то што на минијатури нема најмлађег царског сина Константиоса објаснили претпоставком да је рукопис настао пре његовог рођења. Cf. Spatharakis, *The portrait*, 106, Fig. 68. Детаљније о Константиосу и његовој улози у царству cf. D. Polemis, *Notes on eleventh century chronology (1059–1081)*, Byzantinische Zeitschrift 58 (1965) 72–73; V. Stanković, *Nikephoros Bryennios, Anna Konene and Konstantios Doukas. A story about different perspectives*, BZ 100/1 (2007) 169–175.

73 Spatharakis, *The portrait*, 106, Fig. 68.

74 *Ibid*., 27–34, Fig. 7. Г. де Жерфанион (G. de Jerphanion, *Le „thorakion", caractéristique iconographique du XIᵉ siècle*, in: *Mélanges Charles Diehl*, Paris 1930, II, 71–79) и Е. де Валд [E. de Wald, *The Comnenian portraits in the Barberini Psalter*, Hesperia 13 (1944) 78–86] препознали су на овим портретима цара Алексија I Комнина, његову жену Ирину и сина Јована, док В. Н. Лазарев (V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 191) сматра да је реч о породици Јована Комнина. Детаљније о полемици вођеној око времена настанка *Псалтира Барберини* и идентификацији личности на минијатури cf. Spatharakis, *The portrait*, 27–34.

75 Ваља скренути пажњу на чињеницу да се током XI и XII века укрштени лорос (традиционални облик лороса) све ређе приказивао на портретима византијских царева. Наизменична појава обе врсте лороса особена је за портрете Михаила VII Дуке, cf. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 256 и n. 40.

украшен крстом. Све три фигуре имају ореоле око главе. Приказ цара и чланова његове породице с нимбом указује на чињеницу да се највиша државна власт налазила у њиховим рукама.[76] Натпис на минијатури је, међутим, без података о насликаним личностима: ΟΥϹ Η ΤΡΙΦΕΓΓΗϹ ΕΝΘΕΟϹ ΜΟΝΑΡΧΙΑ ΠΟΛΛΟΙϹ ΦΥΛΑΞΕΙ ΓΑΛΙΝΙΟΙϹ ΧΡΟΝΟΙϹ ΕΙΡΗΝΙΚΗ ΤΕ ΚΑΙ ϹΟΦΗ ΚΑΤΑϹΤΑϹΕΙ ΔΙΕΞΑΓΕΙΝ ΤΑ ϹΚΗΠΤΡΑ ΤΗϹ ΕΞΟΥϹΙΑϹ.[77]

Крунисање цара Константина X Дуке и царице Евдокије представљено је и на једном од украса позлаћене сребрне кутије за реликвије, израђене у облику осмоугаоног светилишта с пирамидалним кровом, из трезора Московске патријаршије. Ту је приказан Христос како крунише цара, слева, и царицу, здесна.[78] Константин је представљен с брадом, као стојећа фигура, фронтално окренут ка посматрачу. Носи лорос који му пада преко леве подлактице. На глави му је круна са крстом и препендулијама. У десној руци држи лабарум, а у левој сферу. Царица носи дивитисион широких рукава и лорос.[79] Њена круна има троугласте украсе и препендулије. Десна рука јој је подигнута испред груди, у молитви, док у левој руци држи сферу. Са Христове леве и десне стране стоје сигле I(ησοῦ)C – X(ριστό)C. Цар и царица имају ореоле, а око њихових фигура исписан је следећи текст: ΚΩΝ(CΤΑΝ)Τ(ΙΝΟϹ) ΕΝ Χ(ΡΙϹΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω ΠΙΣΤΟΣ ΒΑϹΙ(ΛΕVϹ) ΑVΤΩΚΡΑΤΩΡ RΩΜΕ(ΩΝ) Ο ΔΟVΚΑϹ – + ΕVΔΟΚΙΑ ΕΝ Χ(ΡΙϹΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω Μ(Ε)–Γ(ΑΛΗ) ΒΑϹΙ(ΛΙϹϹΑ) RΩΜΕΩΝ.[80]

Анализирани примери недвосмислено упућују на идеју о симболичном крунисању цара Константина X и његове породице од Исуса Христа. Као и на представама на печатима и новцу, цар добија главни атрибут своје власти – круну – од небеског владара и ужива његову заштиту. Означен тако као Христов изабраник, он легитимно влада хришћанским царством и спроводи вољу Господњу на земљи.

Евдокија Макремволитиса (1067, 1071)

На аверсу печата августе Евдокије који потиче из времена њене прве (мај–децембар 1067) или друге владавине (август–октобар 1071) приказана је стојећа фигура Богородице у туници и мафориону (сл. 7). На грудима јој је медаљон с Христовим ликом. Око Богородице, слева и здесна, исписане су сигле Μ(ήτη)Ρ – Θ(εο)V. На реверсу печата види се фронтално приказана стојећа фигура Евдокије Макремволитисе. Она на глави има круну са два троугласта украса и дуплим препендулијама. Носи дивитисион широких рукава, са „торакионом“. У десној руци држи дугачак крстасти скиптар, док јој је левица пред грудима, подигнута у молитви. Кружни натпис гласи: + [Є]–VΔΟ[Κ]ΙΑЄVϹЄ – RЄϹΤΑΤΗΑVΓȢϹΤΑ: [Ε]ὐδο[κ]ία εὐσεβεστάτη αὐγούστα.[81]

Сл. 7. Печат Евдокије Макремволитисе. Аверс: Богородица Орант, реверс: Евдокија Макремволитиса (према Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 89)

Fig. 7. Seal of Eudokia Makrembolitissa. Obverse: The Virgin orans, reverse: Eudokia Makrembolitissa (after Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 89)

Сл. 8. Печат Евдокије Макремволитисе. Аверс: Богородица Орант, реверс: Евдокија Макремволитиса (према Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 90)

Fig. 8. Seal of Eudokia Makrembolitissa. Obverse: The Virgin orans, reverse: Eudokia Makrembolitissa (after Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 90)

На типу б истог печата (сл. 8) налази се попрсје Богородице Оранте, одевене у тунику и мафорион и означене сиглама Μ(ήτη)Ρ – Θ(εο)V. На реверсу је попрсје царице Евдокије, која носи круну с троугластим завршецима и двоструким привесцима, украшену бисерима. Одевена је у дивитисион и лорос, а у десној руци држи украшен разлистали скиптар. Кружни натпис делимично је очуван: + ЄVΔΟΚΙΑ – ΑVΓ. . . . : Εὐδοκία αὐγ[ούστα].[82]

76 О значају владарског нимба у византијској иконографији cf. Д. Војводић, *Портрети првих ктитора у приземљу жичке куле. Порекло иконографије*, Ниш и Византија 10 (2012) 336–337 (с прегледом старије литературе).

77 Ј. Спатаракис је, указујући на важност чињенице да је савладар приказан како држи књигу, то јест *Псалтир Барберини*, и анализирајући слику Христа који држи круну и анђела који крунише савладара, дошао до закључка да је *Псалтир Барберини* настао 1060. године, поводом крунисања савладара цара Константина X (Михаила или Константиоса), cf. Spatharakis, *The portrait*, 27, 34.

78 A. Grabar, *Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du Saint à Salonique*, DOP 5 (1950) 19, Fig. 19; idem, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971, 117–118.

79 Током друге четвртине X века класичан облик лороса престаје да чини део орната ромејских владарки, cf. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 253 и n. 26.

80 Grabar, *Quelques reliquaires de Saint Démétrios*, 19, Fig. 19; И. А. Стерлигова, *Реликварий святого Димитрия Солунского*, in: *Christian relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. M. Lidov, Moscow 2000, 115–118 (са читањем свих натписа на реликвијару).

81 Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 80, 24, nr. 89; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 137, nr. 80.1.

82 Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 81, 24, nr. 90.

Сл. 9. Печаӣ Евдокије Макремволиӣисе. Аверс: Хрисӣос, реверс: Евдокија, Михаило и Консӣанӣиос (ӣрема Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 91)

Fig. 9. Seal of Eudokia Makrembolitissa. Obverse: Christ, reverse: Eudokia, Michael and Constantios (after Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 91)

На описаном печату царице Евдокије први пут се, након прекида који је трајао више од једног века, на печату једне владарке појављује Богородица као оранта. На Евдокијином печату, међутим, Мајка Божија приказана је као стојећа фигура, док је век раније на печату царице Теофано (963) било представљено Богородичино попрсје.[83]

На другом царичином печату, за који се поуздано зна да потиче из времена њене прве владавине, на аверсу је приказан брадати Христос на престолу (сл. 9). Кракови крста у ореолу украшени су бисерима. Спаситељ носи хитон и химатион. Десница му је уздигнута у благослову, док у левој руци држи књигу. С леве и десне стране налазе се уобичајене сигле I(ησοῦ)C – X(ριστό)C, а око њега тече кружни натпис: + ЄṂṂA–NOVHΛ:Ἐμμανουήλ. На реверсу су јасно издвојене три фигуре: царица мајка Евдокија и двојица њених синова – Михаило и Константиос. Евдокија заузима средишње место и њена је фигура највиша. На глави носи круну с троугластим украсима и сијама, а одевена је у дивитисион са „торакионом". У десној руци држи скиптар. Са царичине леве стране стоји Михаило, нижи од мајке. Он носи круну с троугластим украсима и препендулијама, као и лорос. У десној руци држи сферу, док му је у левој акакија. С десне стране приказан је његов брат Константиос, чија је фигура најнижа. Он носи круну с препендулијама и лорос. У десној руци држи лабарум, а у левици сферу. Кружни натпис открива имена приказаних личности: + ЄVΔOK, – MIX, – SKWN – CT. T – R ' P ': Εὐδοκ(ία), Μιχ(αὴλ) (καὶ) Κωνστ(άν)τ(ιος) β(ασιλεῖς) Ῥ(ωμαίων).[84]

На основу свега наведеног постаје јасно да на царским печатима из времена Евдокијиног регентства та владарка заузима важније место у односу на двојицу синова – Михаила и Константиоса (а тако је и када

Сл. 10. Хисӣаменон Евдокије Макремволиӣисе. Аверс: Хрисӣос, реверс: Евдокија, Михаило и Консӣанӣиос (ӣрема Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 922)

Fig. 10 .Histamenon of Eudokia Makrembolitissa. Obverse: Christ, reverse: Eudokia, Michael and Constantios (after Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 922)

је реч о царском златном новцу). По регуларном царском протоколу, када троје савладара стоје заједно, а при томе је онај у средини женског пола, од преостале две личности првенство припада оној која стоји с посматрачеве леве стране.[85] То је овде Михаило. Наведену чињеницу потврђује сведочење Михаила Псела, савременика, хроничара и, изнад свега, истакнутог присталице породице Дука, који каже да је Евдокија „седела међу синовима, који су дрхтали од страха и поштовања према мајци".[86] Исти аутор, описујући време царичиног намесништва, саопштава и то да је Михаило био на царском престолу с Константиосом и да, „као човек који је бескрајно великодушан, није сâм свиме располагао", већ је „неретко делио царске бриге с братом".[87]

Царица Евдокија током својих регентстава није ковала новац на којем се појављује сама. На хистаменонима је приказана у друштву синова Михаила и Константиоса (сл. 10), док се на тетартеронима појављује само с најстаријим сином Михаилом (сл. 11).

На аверсу хистаменона који потиче из маја–децембра 1067. године стоји натпис: + IHSXISRCX

[83] *Ibid*., 65, 21, nr. 72; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 103–104, 65.1. Поређења ради, треба напоменути да је на печату царице Ирине (797–802) приказана царичина биста и на аверсу и на реверсу, cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 39, 16, nr. 41; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 67, 36.5. На аверсу златног печата царице Теодоре (1055–1056) приказана је Христова биста, а на реверсу царичина, cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 73–74, 22, nr. 81, 82a, b; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 88–90, 2, nr. 19.

[84] Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 81–82, 24, nr. 91; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 96–97, 3, nr. 23; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 137–138, nr. 81.1.

[85] Grierson, *Catalogue* III, 781.

[86] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 320. Н. Икономидис (Oikonomides, *Le serment de l'imperatrice Eudocie*, 123–124) долази до закључка да је Евдокија Макремволитиса током регентства од маја до децембра 1067. године владала као автократор (самодржац), али да формално није имала поменуту титулу. Детаљније о истакнутој улози владарки у законитом премошћавању међупериода од смрти једног владара до доласка на трон другог и преношењу власти у средњовековним хришћанским државама cf. Д. Војводић, *Персонални сасӣав слике власӣи у доба Палеолоїа. Визанӣија – Србија – Буїарска*, ЗРВИ 46 (2009) 426–429.

[87] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 322.

Сл. 11. Тетартерон Евдокије Макремволитисе. Аверс: Богородица, реверс: Евдокија и Михаило (према Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 943)

Fig. 11. Tetarteron of Eudokia Makrembolitissa. Obverse: The Virgin, reverse: Eudokia and Michael (after Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 943)

RCGNΛTIΥM: Iη(su)s X(r)i(stu)s rex regna(n)ti<u>m. У средишту расположивог поља приказан је фронтално брадати Христос, који седи на трону четвртастог наслона. Има ореол са крстом, а носи хитон и химатион. Десна рука уздигнута му је испред тела у благослову, док левицом држи књигу на колену. На реверсу је исписан епиграф: +MIX ЄЧ ΔK KWNS: Μιχ(αὴλ), Εὐδ(ο)κ(ία), Κων(στάντιο)ς. У складу с тим натписом, приказане су три стојеће фигуре, фронтално окренуте према посматрачу. То су царица мајка Евдокија и њени синови Михаило и Константиос. У средишту стоји Евдокија на почасном постољу. Носи „торакион", а на глави јој је круна украшена пинаклима и сијама. У десној руци држи скиптар, док јој је левица примакнута грудима. Слева стоји Михаило, опремљен лоросом. На глави му је круна са крстом и препендулијама. У десној руци држи сферу, а у левој акакију. Здесна је на сличан начин представљен Константиос, с тим што он у левој руци држи сферу, а у десници акакију.[88]

Познат је и тетартерон на којем је Евдокија приказана с Михаилом. Ту августа такође заузима важније место од сина. На аверсу се налази се натпис: + ΘKЄ ROHΘ: Θ(εοτό)κε βοήθ(ει). Он се односи на фронтално приказану попрсну представу Мајке Божије, одевене у тунику и мафорион. Она држи медаљон на којем је приказан Христос као дете, обележен крстом иза главе. У слободном пољу исписане су сигле Μ(ήτη)Ρ – Θ(εο)V. На реверсу тетартерона стоји натпис: + ЄVΔOKIA SMIXA HΛRC: Εὐδοκία (καὶ) Μιχαὴλ β(ασιλεῖ)ς. Њиме су означене две фронтално приказане попрсне фигуре – царица Евдокија,

Сл. 12. Печат Романа Диогена. Аверс: Христос, Роман IV Диоген и Евдокија Макремволитиса, реверс: Богородица, Михаило и Константиос Дука (према Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 92)

Fig. 12. Seal of Romanos Diogenes. Obverse: Christ, Romanos IV Diogenes and Eudokia Makrembolitissa, reverse: The Virgin, Michael and Constantios Doukas (after Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 92)

на левој страни, и Михаило, на десној. Цар и царица између себе држе дугачак крст украшен бисерима. Евдокија носи лорос, круну с пинаклима и препендулијама, а Михаило лорос и на глави круну са крстом и сијама.[89]

Роман IV Диоген (1068–1071)

Тешка спољнополитичка ситуација у којој се нашло Византијско царство после смрти Константина X навела је Евдокију Макремволитису да прекрши обећање да се неће поново удавати после мужевљеве смрти. Михаило Аталијат сведочи о томе да су августа, сенат и цариградски патријарх Јован Ксифилин разматрали средства којима би се могли супротставити претећој турској сили.[90] Дошли су до закључка да то што немају цара због августине одлуке да се не преудаје „представља несрећу за све и да води ка пропасти Ромеја".[91] Исти аутор даље наводи да су „околности у потпуности захтевале присуство моћног цара" и да се стога већало о томе ко би могао бити на висини задатка. Из тих разлога „представници савета усмерили су царичину пажњу ка војсковођи Роману Диогену", али га је она „и пре тога сама била одабрала".[92] С друге стране, Михаило Псел, уз приметно жаљење, наглашава како није учествовао у преговорима око царичиног брака, већ да га је Евдокија ставила пред свршен чин, обавестивши га о томе „да је царског венца удостојен и за престо одређен Роман, син Диогенов". Псел, правдајући Евдокијину одлуку да ступи у други брак, наводи исте аргументе као и Аталијат: „Државни послови су у лошем стању, ратови пламте један за другим, а Исток пустоше варвар-

[88] Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, 922; idem, *Catalogue* III, 783–784, LXV, nr. 1.2, 1.3.

[89] Idem, *Byzantine coins*, 200, 53, nr. 943; idem, *Catalogue* III, 784, LXV, nr. 2.

[90] *Miguel Ataliates. Historia*, 75. О цариградском патријарху Јовану Ксифилину (1063–1075) и његовом веома значајном утицају на престоничку елиту друге половине XI века cf. Angold, *The Byzantine Empire*, 76–90; J. M. Hussey, *The orthodox church in the Byzantine Empire*, Oxford 2010², 138–140.

[91] *Miguel Ataliates. Historia*, 76.

[92] *Ibid.*

ски одреди."[93] На тај начин Роман Диоген уздигао се на византијски престо, прихвативши да поштује династичка права Дука.

У византијским канцеларијама коришћена су у време владавине цара Романа IV два типа печата. На аверсу печата за који се поуздано зна да потиче из раних месеци 1068. године (сл. 12) приказане су три фигуре: у средишту је Христос, с леве стране је цар Роман, а са десне царица Евдокија. Христос стоји на постољу, има браду и ореол са крстом и носи хитон и химатион. Уздигнутом руком ставља круну на главу Роману Диогену, док другом руком крунише Евдокију Макремволитису. Роман носи дивитисион, десном руком придржава лорос, а у левој држи сферу. Евдокија је одевена у дивитисион са „торакионом". У десници држи сферу. Лево и десно од Христове главе стоје сигле I(ησοῦ)C – X(ριστό)C. Кружни натпис садржи имена царског пара: + PWM . . . – ЄVΔ ʼ K ʼ R ʼ P ʼ M: Ρωμ[(ανὸς) καὶ] Εὐδ(ο)κ(ία) β(ασιλεῖς) Ῥ(ω)μ(αίων).[94] То је најстарији познати византијски владарски печат на којем се појављује стојећа Христова фигура. Таква Христова представа неће се сусретати на царским печатима након владавине Романа IV све до XIII века, када се појављује на печатима цара Јована III Дуке Ватаца (1222–1254).[95]

На реверсу овог Диогеновог печата представљене су три фигуре. У средишту је Богородица која стоји на постољу и држи руке над крунисаним главама синова Константина X и Евдокије Макремволитисе – слева је Михаило, а здесна Константиос. Богородица је одевена у тунику и мафорион. Око главе јој је ореол. Михаило је голобрад и носи круну са крстом и привесцима. Одевен је у дивитисион, а лорос му пада преко десне руке. У њој држи глобус наткриљен крстом, а у левици акакију. Константиос такође носи дивитисион и лорос. У десној руци држи акакију, а у левој глобус. У кружном натпису наведена су имена двојице сацарева: M(ι)X(αήλ) – KWN[στάντιος].[96]

На аверсу другог печата Романа IV (сл. 13), који је употребљаван након што је цар за савладара крунисао и Андроника Дуку, трећег пасторка, налази се исто иконографско решење као на претходно описаном печату. Кружни натпис, међутим, нешто је другачији него на претходном печату и има две варијанте: + PWMANς – ЄVΔOKIA: Ῥωμαν(ὸς) (καὶ) Εὐδοκία или PWMANς – ЄVΔKRPM: Ρωμαν(ὸς) (καὶ) Εὐδ(ο)κ(ία) β(ασιλεῖς) Ῥ(ω)μ(αίων). На реверсу печата изведене су три фигуре. Виша голобрада фигура, која стоји у средини, на постољу, јесте Михаило. Он има круну са крстом и препендулијама, носи дивитисион, док му лорос пада преко десне подлактице. У десној руци држи лабарум, а у левој акакију. Окружен је нижим голобрадим фигурама – Константиос је слева, а Андроник здесна. Сваки од њих стоји на постољу и носи круну с препендулијама и крстом на врху. Обојица

Сл. 13. Печат Романа Диогена. Аверс: Христос, Роман IV Диоген и Евдокија Макремволитиса, реверс: Михаило, Константиос и Андроника Дука (према Zacos, Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 93c)

Fig. 13. Seal of Romanos Diogenes. Obverse: Christ, Romanos IV Diogenes and Eudokia Makrembolitissa, reverse: Michael, Constantios and Andronikos Doukas (after Zacos, Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 24, nr. 93c)

имају и лорос. Константиос у десној руци држи глобус наткриљен орнаментом у облику детелине са три листа, а у левици акакију. Лорос му пада преко десне подлактице. Андроник у десној руци држи акакију, а у левој глобус, док му лорос пада преко леве подлактице. Кружни натпис гласи: KWN – MX – ANΔ: Κων(στάντιος). M(ι)χ(αήλ). Ἀνδ(ρόνικος).[97]

Рекло би се да је таквим иконографским решењем – приказивањем савладара на реверсима царских печата – указивано на потребу да се истакну наследна права синова претходног цара. Такође, треба приметити да се лик августе Евдокије Макремволитисе као гаранта и чувара династичких права Дука редовно појављује на печатима и новцу из времена Диогенове владавине.[98]

О томе колико је Евдокија водила рачуна да другим браком не угрози династичка права Дука и наследна владарска права својих синова из првог брака сведочи Псел у *Хронографији* преносећи августине речи упућене Михаилу, најстаријем сину: „… да примиш поочима уместо оца, који ће теби бити потчињени, а не владар, јер га је на то повељом обавезала твоја мајка."[99] Михаило Псел се, међутим, у свом историографском делу веома критично односи према Роману Диогену и саопштава да је нови цар „само чекао погодан тренутак да влада самодржавно и да сам одлучује о својим делима".[100] За разлику од Псела, Михаило Аталијат говори о Роману IV с много више симпатија, те у складу с тим оправдава Романову жељу за влашћу наводећи да је посегнуо за

[93] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 324–326.

[94] Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 82–83, 24, nr. 92.

[95] *Ibid*., 107–109, 29, nr. 117, 118a, b; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 193, 102.1.

[96] Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 82–83, 24, nr. 92.

[97] V. Laurent, *Les sceaux byzantins du Médaillier vatican*, Città del Vaticano 1962, 9, II, nr. 12; Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 83–84, 24, nr. 93a–d; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 97–99, 3, nr. 24; Лихачев, *Моливдовульи*, 257–258 и LXXVII, nr. 7–9; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 138–144, nr. 82.1–12.

[98] Ваља напоменути да је то што су Роман IV Диоген и Евдокија Макремволитиса из овог брака имали децу (Нићифора и Лава) додатно могло угрозити позиције представника династије Дука. О томе детаљније cf. Oikonomides, *Le serment de l'impératrice Eudocie*, 127.

[99] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 328.

[100] *Ibid*., 330.

њом „не због ужитка у привилегијама, већ како би вратио на прави пут пале Ромеје, пошто се стање у царству отело контроли".[101]

Утицај Дука примећује се и на златном новцу из времена владавине Романа IV Диогена. Постоје два типа хистаменона из раздобља од јануара 1068. до септембра 1071. године (сл. 14). На аверсу се налази натпис: +PWMANS ЄVΔUKIA: Ῥωμαν(ὸ)ς (καὶ) Εὐδοκία. Ту су представљене три стојеће фигуре, фронтално окренуте. У средишту је Христос са ореолом. Он стоји на четвртастом постољу, обучен у хитон и химатион, и крунише Романа, на левој страни, и Евдокију, на десној. Цар Роман је у дивитисиону, носи круну с препендулијама и лорос. Десна рука му је у гесту молитве, док у левој држи сферу. Царица Евдокија на глави има круну с пинаклима и препендулијама, а носи дивитисион са „торакионом". У десној руци држи сферу, док јој је левица у гесту молитве. У горњем пољу стоје сигле које се односе на Христову фигуру: I(ησοῦ)C – X(ριστό)C.[102]

Оба типа хистаменона показују исто иконографско решење и натпис на реверсу. Натпис KWN MX ANΔ: Κων(στάντιος). Μ(ι)χ(αήλ). Ἀνδ(ρόνικος) исписан је изнад три фигуре – Михаила Дуке и његове браће Андроника и Константиоса. Једина разлика је што на хистаменонима типа 1 они стоје на засебним супедионима у виду јастука, док на типу 2 фигуре имају заједничко постоље. У средини је Михаило, који је виши од Константиоса и Андроника. Он носи лорос и круну са крстом и сијама. У десној руци држи скиптар чији је врх у виду лабарума, а у левој акакију. Слева је приказан Константиос, који у десној руци држи сферу, док му је у левој акакија. С десне стране је Андроник, у чијој је десници акакија, а у левици сфера.[103] Како се на свакој од тих кованица налази укупно шест фигура – три с једне и три са друге стране – савременици су их називали „шестоглавцима".[104]

На основу описане иконографије намеће се закључак да је право на престо припадало најпре Михаилу, затим Андронику, па Константиосу, то јест прворођеном сину Константина X Дуке, потом Константиновом сину кога је за цара савладара крунисао Роман IV и, на крају, Дукином порфирородном сину.[105] Редослед који млади цареви из династије Дука

Сл. 14. Хистаменон Романа Диогена. Аверс: Христос, Роман IV Диоген и Евдокија Макремволитиса, реверс: Михаило, Константиос и Андроник Дука (према Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 924)

Fig. 14. Histamenon of Romanos Diogenes. Obverse: Christ, Romanos IV Diogenes and Eudokia Makrembolitissa, reverse: Michael, Constantios and Andronikos Doukas (after Grierson, Byzantine Coins, 52, nr. 924)

заузимају на царским златницима насталим између 1068. и 1071, а који указује на редослед наслеђивања престола, не поклапа се, међутим, с редоследом њиховог увођења у царско достојанство. Наиме, Псел у *Хронографији* саопштава да се цару по доласку на престо, „док сунце још није успело да обиђе свој годишњи круг", родио син (Константиос), „који је одмах био уведен у царско достојанство". Аутор даље наводи да су Михаило и Андроник, друга двојица царевих синова – рођени пре него што је он постао василевс – „остали приватна лица", али да је Константин Дука „након неког времена царским венцем украсио и свог најстаријег сина Михаила".[106] Крунисање Андроника Дуке за цара савладара Псел у свом историографском делу не помиње ниједном речју. За разлику од Псела, Михаило Аталијат и Скиличин Настављач сведоче о томе да је Роман Диоген учинио Андроника „једнаким с браћом",[107] то јест да га је крунисао за цара савладара.[108]

101 *Miguel Ataliates. Historia*, 73.

102 Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, nr. 923, 924; idem, *Catalogue* III, 789–791, LXV, nr. 1.1, 1.2, 2.1, 2.4.

103 *Ibid*.

104 Grierson, *Catalogue* III, 786. Треба скренути пажњу на чињеницу да Гирсон сматра (не образлажући своју тврдњу) да су на аверсу приказани млади сацареви династије Дука, а да је на реверсу представљен Христос како крунише Романа Диогена и Евдокију Макремволитису, cf. *ibid*. Ипак, како је у иконографији уобичајено место за Христову представу био аверс и имајући у виду то да је иконографија царских златника углавном подражавала иконографију царских печата (а на аверсу Диогенових печата представљен је Христос како крунише Романа и Евдокију, док су на реверсу приказани млади цареви Дука) чини се вероватним да се Гирсону овде поткрала грешка.

105 У иконографији византијског новца сацареви су распоређени по веома строгом протоколу, који указује на редослед права наслеђивања трона. Наиме, ако су представљене три мушке фигуре, први (најстарији) цар биће приказан у средини, следећи цар савладар уз цареву десницу, а најмлађи уз левицу. Cf. Grierson, *Byzantine coinage*, 26. О развоју институције савладарства у Византијском царству, детаљније, v. Г. Острогорски, *Сацаровање у средњовековној Византији*, in: idem, *Из византијске историје, историографије и просопографије*, Београд 1970, 180–191.

106 *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 310–312.

107 *Miguel Ataliates. Historia*, 80; *Ἡ Συνέχεια*, 670.

108 Детаљније о Андрониковом увођењу у царско достојанство cf. P. Gautier, *Monodie inédite de Michel Psellos sur le basileus Andronic Doucas*, REB 24 (1966) 157.

Сл. 15. Тетартерон Романа Диогена. Аверс: Богородица, реверс: Роман IV Диоген и Евдокија Макремволитиса (према Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 944)
Fig. 15. Tetarteron of Romanos Diogenes. Obverse: The Virgin, reverse: Romanos IV Diogenes and Eudokia Makrembolitissa (after Grierson, Byzantine Coins, 53, nr. 944)

На аверсу тетартерона из периода од јануара 1068. до септембра 1071. године (сл. 15) исписан је епиграф: + ΘΚЄ ROHΘ: Θ(εοτό)κε βοή θ(ει). Он се односи на попрсје фронтално приказане Богородице, која носи тунику и мафорион. У рукама држи медаљон с представом Христа детета, који иза главе има крст. Око Богородице су сигле Μ(ήτη)Ρ – Θ(εο) V. На реверсу је натпис који се односи на царски пар: + IWMΛNSЄVΔKRIM: Ρωμαν(ὸς) (καὶ) Εὐδ(ο)κ(ία) β(ασιλεῖς) Ῥ(ω)μ(αίων). И њихове фигуре приказане су у попрсју. Слева је Роман, а здесна Евдокија. Роман носи круну са крстом и препендулијама и има лорос, док Евдокија такође има лорос, али је њена круна с пинаклима и сијама. Цар и царица између себе држе сферу на којој је дугачак крст.[109]

Посебно треба истаћи примерак тетартерона на чијем аверсу стоји натпис: ЄVΔO RACIΛ: Εὐδο(κία) βασιλ(εῖς). Он се односи на попрсно приказану Евдокију, која носи круну с пинаклима и препендулијама и лорос са оковратником („манијакионом“).[110] Царица у десној руци држи скиптар с врхом у виду лабарума, а у левој сферу. На реверсу је епиграф: + PWMAN΄ ΔЄCΠ: Ῥωμαν(ῷ) Δεσπ(ότη). Ту је представљена биста брадатог Романа IV, који има лорос и круну са крстом и препендулијама. Цар у десној руци држи сферу, а у левој акакију. Описано иконографско решење прилично је неуобичајено за тај период јер не обухвата никаква религиозна обележја или натписе. Осим тога, ако је тачна претпоставка Филипа Грирсона да је царица добила истакнутије место у односу на цара – уколико се не ради о грешци приликом ковања – онда би то могао бити разлог због којег је поменути златник стављен ван употребе.[111]

Од сребрног новца Романа IV Диогена познати су његови милијарисиони од две трећине и милијарисиони од једне трећине.

Романови милијарисиони од две трећине сусрећу се у два типа, која се међусобно разликују по иконографском решењу аверса. На аверсу типа 1 нема натписа, а краси га попрсје фронтално представљене Богородице са ореолом око главе, обележене сиглама Μ(ήτη)Ρ – Θ(εο)V. Мајка Божија, одевена у тунику и мафорион, држи медаљон на којем је приказан Христос дете. Реч је о иконографском типу Богородице Никопоје. Роман Диоген преузео је замисао украса с милијарисиона цара Василија II, који је био веома наклоњен култу Богородице Никопоје.[112] На реверсу је једноставно решење с натписом: + ΘΚЄR͵Θ͵PWMANW ΔЄCΠOTH TW ΔIOΓЄNЄI: Θ(εοτό)κε β(οή)θ(ει) Ῥωμανῷ Δεσπότῃ τῷ Διογένει.[113]

На аверсу милијарисиона од две трећине типа 2 такође нема натписа, али је ту приказана биста брадатог Христа, са ореолом у који је уписан крст и сиглама Ι(ησοῦ)С – Χ(ριστό)С. Христос носи хитон и химатион. Десну руку уздиже у благослову, док левом држи књигу. Такво решење не представља новину на византијском новцу јер се биста Исуса Христа појављује већ на владарском милијарисиону Исака Комнина.[114] И реверс милијарисиона од две трећине типа 2 једноставно је решен и своди се на епиграф: + KЄR͵Θ͵PWMANW ΔЄCΠOTH TW ΔIOΓЄNЄI: (Θεοτό)κε β(οή)θ(ει) Ῥωμανῷ Δεσπότῃ τῷ Διογένει.[115]

Ни на аверсу милијарисиона од једне трећине нема натписа. Краси га попрсје фронтално приказане Богородице Оранте са ореолом око главе. Одевена је у тунику и мафорион. На левој страни су сигле М и ΘΚ, а на десној Θ и RΘ. Роман IV је очито само наставио праксу цара Константина Дуке, који је такође ставио попрсје Богородице Влахернитисе на аверс свог милијарисиона. На реверсу Романовог новчића налазе се

109 Grierson, *Byzantine coins*, 200, 53, nr. 944–945; idem, *Catalogue* III, 791–792, LXV, nr. 3.11.

110 *Манијакион* у научној литератури означава широк оковратник који се носи са „модификованим“ лоросом, а почиње да се приказује на представама владара током IX века. Детаљније о томе cf. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 254–255 и n. 33. Та нова форма лороса комбинованог с манијакисом означава се као лорос форме „Т“. Наведени тип лороса постепено је потиснуо трдиционални лорос форме „Y“, да би га током друге половине XI века потпуно заменио, cf. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 289, n. 169.

111 Grierson, *Catalogue* III, 792, n. 4.

112 *Ibid*., 631, XLVII, nr. 19.1–4. О развоју и значају култа Богородице Никопоје у Византији v. М. Татић-Ђурић, *Богородица Никопеја*, in: eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 159–178.

113 Grierson, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 966; idem, *Catalogue* III, 793, LXV, nr. 5a.1, 5a.2, 5b.1.

114 *Ibid*., 763, LXIII, nr. 4.

115 Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 967; idem, *Catalogue* III, 794, LXV, nr. 6a, 6b.

епиграф PWM: Ρωμ(ανῷ) и царева биста. Он је приказан као брадат човек, а носи круну са крстом и сијама и лорос. У десној руци држи крст, а у левој сферу.[116]

На аверсу Романовог фолиса представљено је попрсје брадатог Христа, иза чије је главе крст. Одевен је у хитон и химатион. Десну руку подиже у благослову, док левицом држи јеванђеље. Око представе су исписане сигле добро познатог криптограма IC XC NI KA. На реверсу је натпис: CR PΔ. Украс је сведен на латински крст.[117] Иста представа налази се и на аверсу анонимних фолиса групе G који су приписани Роману Диогену, с том разликом што Христос уместо јеванђеља ту држи акакију.[118]

О несигурним и недовољно јасним политичким приликама у којима се налазило Византијско царство након што се Роман Диоген споразумео с Турцима Селџуцима и покушао да поврати старе позиције у држави сведочи царски печат из октобра 1071. године, пронађен у Охриду.[119] Реч је о печату који на аверсу носи исто иконографско решење као печати из времена номиналне власти Романа Диогена. Наиме, ту су приказане три стојеће фигуре – у средишту је Христос, који крунише Романа Диогена, слева, и Евдокију Макремволитису, здесна. На реверсу је стојећа фигура цара Михаила VII Дуке, с чије се леве стране налази епиграф: KPATPWMNOΔȣK: [αὐτο]κράτ(ωρ) Ῥωμ(αίω)ν ὁ Δούκ(ας). Реч је о комбинацији титуле и презимена Михаила VII карактеристичној за раздобље његове самосталне владавине.[120]

Писани извори из XI века донекле осветљавају политичку ситуацију у којој се Византија нашла након што је августа Евдокија сазнала да је Роман Диоген ослобођен из турског заробљеништва (после битке код Манцикерта августа 1071). Царица је, према сведочењу Михаила Аталијата, захтевала да на двор дође цезар Јован Дука, протеран за Диогенове владавине у Битинију. Такође, послала је наредбу којом се у свим провинцијама строго забрањивало исказивање добродошлице Диогену и тражила је да се нико према њему не понаша као према цару. У том извору даље се наводи како је августина одлука да окрене леђа мужу била неповољна за њу када је цезар са синовима стигао у палату и састао се с њом. Изненада је за новог цара проглашен њен најстарији син из брака с Константином X Дуком, након чега је он постао једини суверен. Царица Евдокија послата је у прогонство на источну обалу Босфора, где је била затворена у манастир Пиперуди, своју задужбину.[121]

Описи тих догађаја код Михаила Псела, међутим, донекле су другачији. Наиме, Евдокија и Михаило су, по сазнању да је Роман IV заробљен, владали заједно и складно.[122] Но, када се сазнало да је Диоген ослобођен, Михаило се, уз помоћ царске гарде, „отргнуо од мајке и почео је да делује самостално, користећи се саветима браће од стрица", то јест синова цезара Јована.[123] Псел такође наводи да се Михаило VII противио слању мајке у прогонство, али да је попустио у околностима које су ишле против његове воље.[124]

Печат из Охрида показује да октобра 1071. године Роману Диогену још није било оспорено право на царску титулу и да се Михаило Дука није био „ослободио савладарства" царице мајке у тренутку када је присвојио титулу автократора.[125]

Михаило VII Дука (1071–1078)

На аверсу печата Михаила VII који потиче из времена његове самосталне владавине приказан је Христос који седи на трону правоугаоног наслона (сл. 16). Брадат је, има ореол с крстом око главе и обележен је сиглама I(ησοῦ)C X(ριστό)C. Одевен је у хитон и химатион. Десном руком благосиља, док у левој држи књигу. На реверсу печата приказан је цар Михаило VII као стојећа фигура на супеданеуму. Он на глави носи круну са крстом и препендулијама, одевен је у дивитисион, а један крај лороса пребачен му је преко леве руке. У десној руци држи лабарум, а у левици сферу. По ободу печата тече натпис: + MIXAH, AVTO – KPATPWM, OΔȣK: Μιχαὴ(λ) αὐτοκράτ(ωρ) Ῥωμ(αίων) ὁ Δούκ(ας).[126] Из наведеног је јасно да се Михаило Дука угледао на оца при изради владарских печата. Оба елемента која је Константин X увео у иконографију византијских печата појављују се и на печату његовог сина – представа Христа на престолу на аверсу и приказ стојеће владарске фигуре на реверсу.

---

[116] Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 968; idem, *Catalogue* III, 795, LXV, nr. 7.1, 7.2.

[117] Idem, *Byzantine coins*, 209, 57, nr. 997; idem, *Catalogue* III, 796, LXV, nr. 8.4, 8.10, 8.16.

[118] Idem, *Catalogue* III, 169, 692–694, LXI, G. Мотив попрсја Христа који благосиља и држи акакију на новцу преузет је и у средњовековној Србији и Бугарској. Детаљније v. Иванишевић, *Новчарство*, 116–117.

[119] Љ. Максимовић, *Печат автократора Михаила VII Дуке и почетак његове владавине*, ЗРВИ 23 (1984) 89–94.

[120] *Ibid*.

[121] *Miguel Ataliates. Historia*, 125. Манастир Пиперуди (*Πιπερούδιον*), у којем се замонашила Евдокија Макремволитиса, налазио се на азијској страни Босфора и био је посвећен Богородици, cf. I. Koltsida-Makre, *The iconography of the Virgin through inscriptions on Byzantine lead seals of the Athens Numismatic Museum Collections*, in: *Studies in Byzantine sigillography* VIII, ed. J.-C. Cheynet, C. Sode, München 2003, 34, n. 39.

[122] *Michele Psello. Imperatori di Bisanzio* II, 342.

[123] *Ibid*., 346.

[124] *Ibid*., 348.

[125] Детаљније о томе v. Максимовић, *Печат автократора Михаила VII Дуке*, 93–94.

[126] Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 85–86, 25, nr. 95a–e; Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel*, 99–100, 3, nr. 25; Лихачев, *Моливдовульы*, 258–259, LXXVII, nr. 10–12; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 146–150, nr. 84.1–12. Овде ваља поменути да је на аверсу златног печата (златној були) Михаила Дуке који је објавио Џ. Незбит (*Catalogue of Byzantine seals*, 222–224, nr. 132.1) такође приказан Христос на трону правоугаоног наслона, док се на реверсу налази Михаило VII, који стоји у првом плану, носи круну са крстом и лорос чији је један крај пребачен преко леве руке. Такође је објављен златни печат из колекције *Закос* који се приписује Михаилу VII, cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 84–85, 24, nr. 94. На поменутом печату не постоји идентификациони натпис, као ни на златном печату из колекције Дамбартон оукса који Ф. Грирсон такође приписује Михаилу VII [P. Grierson, *Byzantine gold bullae, with a catalogue of those at Dumbarton Oaks*, DOP 20 (1966) 250–251]. Оба примерка разликују се од печата који је објавио Џ. Незбит (*Catalogue of Byzantine seals*, 222–224, nr. 132.1) по томе што се на њиховом аверсу налази попрсна Христова представа, док је на реверсу биста цара (Михаила VII).

Сл. 16. Печат Михаила Дуке. Аверс: Христос, реверс: Михаило VII Дука (према Zacos,Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 25, 95c)
Fig. 16. Seal of Michael Doukas. Obverse: Christ, reverse: Michael VII Doukas (after Veglery, Byzantine Lead Seals, I, 25, 95c)

Незбит сматра да би још један тип печата могао да припада Михаилу VII. На аверсу тог печата, од којег је сачувана само половина, било је представљено Христово попрсје. У левој руци му је књига. На реверсу је приказана биста цара с круном. У десној руци он држи скиптар чији је врх у облику крста. Видљиви су остаци кружног натписа на левој страни: ΜΙΧΑΗΛΑΥΤ . . .: Μιχαὴ(λ) αὐτ[οκρλάτ(ωρ)].[127]

Описани печати одражавају чињеницу да су Михаилова браћа остала без удела у власти – Михаило је фактичко стање у држави обелоданио узевши титулу аутократора (самодршца) и уклонивши представе браће са царских печата и новца.[128] Дакле, Михаило Дука вратио је на византијске печате титулу *аутократор* – која се први пут појављује на печату цара Константина VII Порфирогенита (945–959)[129] – како би на још један начин истакао своју самосталну владавину. Такође, Михаило је у натписе на владарским печатима и новцу увео породично презиме *ὁ Δούκας*, наставивши тако традицију свог оца Константина X и потврђујући не само континуитет династије већ и легитимитет своје владавине. Због тог разлога Дуке можемо означити као прву византијску династију која је на својим печатима користила породично презиме, наглашавајући при томе владарску идеологију о Богом дарованој царској власти.

Сл. 17. Хистаменон Михаила Дуке. Аверс: Христос, реверс: Михаило VII Дука (према Grierson, Catalogue, LXVI, nr. 1. 1)
Fig. 17. Histamenon of Michael Doukas. Obverse: Christ, reverse: Michael VII Doukas (after Grierson, Catalogue, LXVI, nr. 1. 1)

Од златног новца Михаила VII Дуке познати су његови хистамενони и тетартерони. Постоје два типа Михаилових хистаменона израђиваних током његове владавине.

На аверсу хистаменона типа 1 нема натписа (сл. 17). Само су око представе Христа који седи на трону четвртастог наслона исписане сигле I(ησοῦ)C X(ριστό)C. Христос је приказан с брадом. Око главе му је ореол у који је уписан крст. Одевен је у хитон и химатион. Десну руку подиже испод огртача у благослову, док левом држи књигу. На реверсу је исписан натпис: + ΜΙΧ ΑΗΛ RACΙΛΟΔ: Μιχαὴλ βασιλ(εὺς) ὁ Δ(ούκας). Он се односи на попрсну представу цара Михаила VII. Приказан као брадат човек, цар на глави носи круну са крстом и сијама. На себи има дивитисион са „манијакионом" и лоросом. У десној руци држи скиптар чији је врх у облику лабарума, док му је у левој руци сфера са крстом.[130] Намеће се закључак да је Михаило прихватио иконографско решење са оче-

[127] Џ. Незбит (*Catalogue of Byzantine seals*, 145, nr. 83.1) допушта и могућност да је поменути печат припадао Михаилу VI (1056–1057). Његов натпис би, међутим, у том случају морао бити на латинском јер су царски натписи на печатима у потпуности састављени од грчких слова тек од владавине Исака Комнина. Такође, како је на печату Христова глава окружена звездама, као на фолисима Михаила VII, Незбит је наклоњенији претпоставци да је реч о печату Михаила Дуке.

[128] О развоју титуле *аутократор* и њеном значају у Византијском царству v. Г. Острогорски, *Аутократор и самодржац*, in: idem, *Византија и Словени*, Београд 1970, 281–364. Титула *аутократор* није се у законским актима користила од VII до средине X века, а коначно се усталила у XI веку (*ibid.*, 284). Разлог због којег се византијски цар у званичним канцеларијским документима из средине X века назива *царем и самодршцем Ромеја* (*αὐτοκράτορες βασιλεῖς Ῥωμαίων*) највероватније лежи у чињеници да је Византија након идеолошког сукоба с бугарским владарем Симеоном (893–927) и признавања титуле *цара Бугарске* (*βασιλεὺς Βουλγαρίας*) године 927. желела да истакне како не пристаје на изједначавање Бугарског царства са Ромејским царством у хијерархијском поретку хришћанских држава. Цариград је тиме такође указивао на разлику између ромејског владара, јединог цара самодршца, то јест владара по Божијој милости, и бугарског владара, који је своје царско достојанство примио од византијског цара. Cf. Г. Острогорски, *Византијски систем хијерархије држава*, in: idem, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 244. Детаљније о поменутом идеолошком рату Византије и бугарског владара Симеона v. С. Пириватрић, *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997, 32–40.

[129] Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 102–103, nr. 63.1–63.3, 64.1.

[130] Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, nr. 925; idem, *Catalogue* III, 803, LXVI, nr. 1.1, 1.4.

Сл. 18. Хистаменон Михаила Дуке. Аверс: Христос, реверс: Михаило VII Дука (према Grierson, Catalogue, LXVI, nr. 2e)

Fig. 18. Histamenon of Michael Doukas. Obverse: Christ, reverse: Michael VII Doukas (after Grierson, Catalogue, LXVI, nr. 2e)

Сл. 19. Тетартерон Михаила Дуке. Аверс: Богородица, реверс: Михаило VII Дука и Марија Аланска (према Grierson, Catalogue, LXVI, 5d. 1)

Fig. 19. Tetarteron of Michael Doukas. Obverse: The Virgin, reverse: Michael VII Doukas and Maria of Alania (after Grierson, Catalogue, LXVI, 5d. 1)

вог новца – реч је о аверсу на којем се налази Христос на престолу, док је на реверсу уобичајена попрсна представа владара, употребљавана до епохе Михаила VI Стратиотика.

Аверс Михаиловог хистаменона типа 2 (сл. 18), на којем такође нема епиграфа, краси попрсје Христа с дугом шиљастом брадом и ореолом са крстом око главе. Одевен је у хитон и химатион. Десну руку диже у благослову, док левицом држи књигу. Дакле, Михаило поново користи решење које је било уобичајено до времена владавине његовог оца Константина X Дуке.[131] Иконографска представа и натпис на реверсу типа 2 готово су исти као на реверсу хистаменона типа 1, с тим што се поједини детаљи на њима разликују (крст на сфери, дршка лабарума).[132]

Постоје три врсте тетартерона цара Михаила VII. Аверси прва два типа носе натпис: + ΘΚЄ ROHΘ: Θ(εοτό)κε βοήθ(ει). На типу 3 иста инвокација упућена Богородици исписана је у нешто другачијем облику: + ΘΚЄRO HΘЄI +: Θ(εοτό)κε βοήθει. И иконографско решење аверса исто је код сва три типа тетартерона, с тим што постоје разлике у појединостима. Реч је о попрсју Богородице Знамења с дететом Христом у медаљону на грудима. Богородица, означена сиглама као M(ήτη)P Θ(εο)V, одевена је у тунику и мафорион. На реверсу се налази епиграф: + MIX AHΛ MAPIA: Μιχαήλ (καὶ) Μαρία. Иконографска решења на реверсу иста су код сва три типа, али и ту постоје ситне разлике у детаљима. Представљена су два фронтално окренута попрсја, слева цар Михаило VII и здесна царица Марија. Михаило има лорос и круну са крстом и препендулијама, а Марија лорос са оковратником и на глави круну с пинаклима и препендулијама. Између себе они држе дугачак крст украшен бисерима (сл. 19).[133] Запажа се да је Михаилов тетартерон рађен по моделу тетартерона из времена намесништва његове мајке Евдокије, с тим што уместо Евдокијиног имена и бисте стоје име и биста Михаила VII, док је на месту Михаила Дуке представљена царица Марија Аланска.

Од сребрног новца Михаила VII познате су три врсте милијарисиона – пун милијарисион, милијарисион од две трећине и милијарисион од једне трећине.

Код пуног милијарисиона разликују се два типа: први је раван и на његовом су аверсу приказани цар и царица, док је други изрезбарен и са стојећом царевом фигуром на реверсу.

На аверсу пуног милијарисиона типа 1 исписан је натпис: ЄNTȢTWNIKATЄ MIXAHΛSMAPIA: Εν Τούτω Νίκατε Μιχαήλ (καὶ) Μαρία. На левој страни види се фронтално постављена биста цара Михаила, а десно је попрсје царице Марије. Цар има хламиду с тавлионом и круну са крстом и сијама, а царица лорос са „манијакионом" и круну с пинаклима и препендулијама. Између њих је богато украшен Голготски крст, уздигнут на степеницима. На реверсу је натпис: MIXAHΛ KAIMAPIA ΠΙCTOIRA CIΛЄICPW MAIWN: Μιχαήλ (καὶ) Μαρία πιστοί βασιλεῖς Ῥωμαίων.[134] Из наведеног следи закључак да је Михаило Дука наставио праксу свог оца, користећи на милијарисиону иконографски тип који је на византијски новац увео још Василије II.

На аверсу пуног милијарисиона типа 2 исписана је молитва Богородици: +ΘΚЄROHΘЄI TWC WΔOVΛW: Θ(εοτό)κε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ. Мајка

[131] V., на пример, златнике царева Константина IX Мономаха (*ibid*., 740–745, LVIII–LIX, nr. 3.2, 3.8, 3.17, 4a.1–3, 4b, 4c, 5a.3–5, 5b.1–2, 6.2, 6.4), Михаила VI Стратиотика (*ibid*., 756–757, LXII, nr. 1a.1, 1a.2, 1b.3, 2.1, 2.4) и Исака I Комнина (*ibid*., 763, LXIII, nr. 3.2, 3.3).

[132] Grierson, *Byzantine coins*, 200, 52, nr. 926; idem, *Catalogue* III, 804–806, LXVI, nr. 2a.1, 2a.3, 2b.1, 2b.2, 2c.1, 2d.3, 2d.5, 2e.

[133] Idem, *Byzantine coins*, 200, 53, nr. 946–947; idem, *Catalogue* III, 807–809, LXVI, nr. 3.1, 3.4, 4.1, 4.5, 5a.1, 5a.2, 5b.1, 5b.2, 5c, 5d.1.

[134] Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 969; idem, *Catalogue* III, 810–811, LXVII, nr. 6a.1, 6a.2, 6b.1.

Божија, у туници и мафориону, стоји на постољу и моли се раширених руку. Око главе има ореол, а обележена је сиглама Μ(ήτη)Ρ Θ(εο)V. На реверсу је натпис: + MIXAHΛ RACIΛ OΔKA: Μιχαὴλ βασιλ(εὺς) ὁ Δ(ού)κα(ς), као и стојећа фигура цара Михаила VII. Приказан као брадат човек, цар на глави носи круну са крстом и препендулијама, а одевен је у војничку униформу. У десној руци држи дугачак крст, док му је левица положена на мач у корицама.[135] Михаило је то иконографско решење преузео са сребрњака цара Константина Мономаха, на којем се такође на аверсу налази Богородица Влахернитиса, а на реверсу стојећа фигура цара у ратничкој опреми.[136] Михаилова представа с војним инсигнијама упућивала је византијским поданицима јасну поруку: он је не само владар по Божијем избору већ и заштитник целокупне поверене му хришћанске екумене.[137]

Код милијарисиона од две трећине разликују се четири типа: први и други тип на аверсу немају натпис, а краси их попрсна представа Богородице Никопоје с Христом на грудима. На реверсу оба типа исписан је натпис у неколико редова: + ΘKЄ ROHΘЄI MIXAHΛ ΔECΠOTH TWΔȣKA: Θ(εοτό)κε βοήθει Μιχαὴλ δεσπότῃ τῷ Δουκα. Разлике међу њима постоје у месту натписа и пратећим украсима.[138]

Трећи тип Михаиловог милијарисиона од две трећине на аверсу носи натпис: ЄNTȣTWNIKATЄ MIXAHΛSMAPIA: Ἐν Τούτῳ Νίκατε Μιχαήλ (καὶ) Μαρία. Он се односи на попрсне представе цара Михаила Дуке и царице Марије Аланске (веома слично решење као на описаном пуном милијарисиону типа 1, с разликама у детаљима). На реверсу је исписана молитва Богородици: – + – ΘKЄR, Θ, MIXAHΛ ΔECΠOTH TWΔOV – KA –: Θ(εοτό)κε β(οή)θ(ει) Μιχαὴλ δεσπότῃ τῷ Δουκα.[139]

На аверсу четвртог типа нема натписа, а иконографско решење састоји се од представе Христа који седи на трону без наслона. Његова физиономија и одећа уобичајене су, као и сигле I(ησοῦ)C X(ριστό)C. Десном руком благосиља, док левом држи књигу. Реч је о новом решењу на византијском сребрном новцу јер се први пут на аверсу једног царског милијарисиона приказује Христос на престолу. На реверсу је исписана молитва Богородици: – + – KЄR, Θ, MIXAHΛ ΔECΠOTH TWΔOVKA: (Θεοτό)κε β(οή)θ(ει) Μιχαὴλ δεσπότῃ τῷ Δουκα.[140]

Михаилов милијарисион од једне трећине појављује се у два типа. Ниједан од њих на аверсу нема епиграф. Аверс типа 1 краси попрсје Богородице Оранте (Влахернитисе), у туници и мафориону, означено сиглама (Μ(ήτη)Ρ) – Θ(εο)V. На аверсу типа 2 налази се биста брадатог Христа у хитону и химатиону. Означен је сиглама I(ησοῦ)C X(ριστό)C. Десном руком благосиља, а левом држи књигу. На реверсу оба типа исписан је натпис: – + – , ΘKЄR, Θ, MIXAHΛ ΔECΠOTH TWΔOV – KA –: Θ(εοτό)κε β(οή)θ(ει) Μιχαὴλ δεσπότῃ τῷ Δουκα.[141] Реч је о уобичајеним иконографским решењима за византијски сребрни новац XI века.

Остаје на крају да се помене и фолис Михаила VII Дуке. На његовом аверсу нема натписа, а краси га типична Христова представа с фолиса византијских владара. То је попрсје брадатог Спаситеља, одевеног у хитон и химатион. Десна рука му је подигнута у благослову, док левом држи књигу. Означен је сиглама I(ησοῦ)C X(ριστό)C, које се налазе изнад бочних кракова крста, а испод њих су шестокраке звезде. На реверсу је натпис: +MIX AHΛ RACIOΔ: Μιχαὴλ βασι(λεὺς) ὁ Δ(ούκας). Он се односи на попрсну представу цара Михаила, који у десној руци држи лабарум, а у левој сферу. Представљен је као брадат човек. На глави носи круну са крстом и сијама, а на дивитисиону му се виде лорос и „манијакион".[142]

Током владавине Михаила VII Дуке кован је и полуфолис, који очито није био у широј употреби јер је познат само један примерак. Аверс тог фолиса нешто је тањи него онај на целом фолису, док је реверс знатно мањи, с другачије распоређеним словима натписа и крстом одвојеним од почетних слова (MIX).[143]

Уочљиво је да се породично презиме *ὁ Δούκας* појављује на свим врстама новца Михаила VII. Тиме је, као што је већ напоменуто, Михаило само наставио обичај свог оца Константина X, учинивши Дуке првом византијском династијом која је своје презиме исписивала на новцу.

Поред описаних представа на печатима и новцу, сачуване су и представе цара Михаила Дуке у илуминираним рукописима. Са царицом Маријом и сином Константином он је насликан око 1080. године на минијатури Псалтира *gr. 214* из Руске националне библиотеке у Санкт Петербругу (f. I^{r}). Владарске фигуре формирају иницијал M у првом стиху првог псалма.[144] Нажалост, царева фигура готово је сасвим истрвена, али су представе царице и младог цара добро очуване. Марија је у плавој хаљини, са златним лоросом и „торакионом". Изнад царичине главе налази се натпис: Μαρία Αὐτο(κρα)τ(όρισσα); млади цар је означен као Κωνσ(ταν)τί(νος) Πορφυρογέν(ν)ητ(ος).[145] У истом рукопису и иницијал E у тексту оде испеване у част пророка Исаије укључује фигуре царског пара. Поред фигуре Исаије и Христа који га благосиља стоје Михаило VII и Марија с крунама на главама и обема рукама у гесту молитве. Цар носи пурпурну хаљину, а царица плаву, док су им лороси златне боје. Јасно се виде и цареве црвене ципеле.[146]

135 Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 970; idem, *Catalogue* III, 811–812, LXVII, nr. 7a.1, 7a.2, 7b.1.

136 *Ibid*., 738, LVIII, nr. 1a.1, 1a.2, (1b), 2a.1, 2a.4.

137 Детаљније о мачу као знаку врховне моћи ромејских владара cf. Војводић, *Владарски портрети*, 90–94.

138 Grierson, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 971–972; idem, *Catalogue* III, 813–815, LXVII, nr. 8.1, 8.2, 8.5, 9.1, 9.3.

139 Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 973; idem, *Catalogue* III, 815, LXVII, nr. 10.

140 Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 974; idem, *Catalogue* III, 816, LXVII, nr. 11a.

141 Idem, *Byzantine coins*, 202–203, 55, nr. 975; idem, *Catalogue* III, 817–818, LXVII, nr. 12, 13a, 13b.

142 Idem, *Byzantine coins*, 209, 57, nr. 998; idem, *Catalogue* III, 818–820, LXVII, nr. 14a.2, 14a.4, 14a.7, 14b.5, 14d.

143 Idem, *Catalogue* III, 820, LXVII, nr. 15.

144 Spatharakis, *The portrait*, 36–37, Fig. 9.

145 На основу чињенице да је Константин Дука, син Михаила VII и Марије Аланске, на минијатури означен само као *порфирогенит*, а не и *василевс*, Спатаракис износи претпоставку да је псалтир из Санкт Петербурга настао поводом Константиновог рођења, то јест почетком 1074, или пре него што је он крунисан за савладара, односно пре августа 1074. године (Spatharakis, *The portrait*, 38).

146 *Ibid.*

Портрет царског пара Дука сачуван је и на једној плочици Хахуљског триптиха, који се чува у Музеју у Тбилисију.[147] Цара и царицу крунише попрсно приказани Христос, представљен између њих. Голобради цар одевен је у дивитисион и лорос са оковратником и периврахионима, у десној руци држи скиптар у виду лабарума, а у левој акакију. На глави има круну са крстом и препендулијама. Царица носи дивитисион широких рукава, лорос са „манијакионом" и „торакион". У левој руци држи скиптар, а десница јој је испружена у гесту молитве. На глави има круну украшену пинаклима. Натпис који прати представу гласи: СТЕФW МIХАНΛ СYN МАРIАМ ХЕРСI МОY („Ја крунишем Михаила и Марију својим рукама").[148]

Према мишљењу Ј. Спатаракиса, Михаило VII Дука представљен је и на листу пергамента из XI века који се чува у Музеју лепих уметности у Принстону (*acc. 32. 14*). Ту је, на златној подлози, приказана стојећа фигура византијског цара у раскошном церемонијалном костиму.[149] У делимично истрвеном натпису чита се име светог цара Константина Великог – О АГIОС KWNСТАNТIНОС – што би значило да је Михаило VII представљен као Нови Константин.[150] Цар носи плав скарамангион опточен златом, златан лорос с белим ресама, црвен појас и црвене чизме, богато украшене бисерима. У десној руци држи црвен скиптар надвишен крстом с бисерима, а у левици му је велики глобус. Цар има крупне тамносмеђе очи, правилан нос, танке бркове и веома кратку браду са усеком у средини. Коса му је увијена, такође смеђе боје, а на глави му је златна круна опточена бисерима и драгим камењем. С круне висе препендулије, док му ред бисера украшава косу.

Илустровани *Зборник беседа светог Јована Златоустог* из Националне библиотеке у Паризу (*Coislin 79*) садржи четири царска портрета, која су на основу пропратних натписа препозната као представе цара Нићифора III Вотанијата.[151] Спатаракис, међутим, сматра да је поменути зборник беседа настао између 1074. и 1078. године и да је, у ствари, реч о портретима цара Михаила VII Дуке, који су касније искоришћени као представе Нићифора III (1078–1081).[152] На првој минијатури цар је приказан како седи на трону у облику лире. Испред њега стоји монах у благом наклону и штапом показује отворену књигу – хомилију светог Јована Златоустог постављену на предикаоницу.[153] Друга минијатура приказује попрсног Христа који крунише царски пар у церемонијалној владарској одећи. Цар је одевен у раскошно украшен дивитисион, класичан укрштени лорос и периврахије. У десној руци држи скиптар, а у левој акакију. Царица носи дивитисион широких рукава и лорос са „манијакионом" и „торакионом". У десној руци држи скиптар, а левом показује на цара.[154] На трећој минијатури цар је поново насликан како седи на трону у облику лире, а ту је представљено још шест фигура. Изнад цара су две стојеће фигуре које персонификују хришћанске врлине – ΑΛΗΘΕΙΑ (*истина*) и ΔΙΚΑΙΟСΥΝΗ (*правда*). Лево од цара налазе се двојица његових поданика која приносе бео накит за главу, док друга двојица здесна држе црвен украс за главу с кићанкама.[155] Четврта минијатура представља цара како стоји на високом супеданеуму и прима кодекс из руку писца хомилија светог Јована Златоустог. С друге стране, у царском оделу, стоји арханђео Михаило, натписом означен као Хонијат, чиме се указује на његово чувено чудо и светилиште у Хони.[156]

Један сачувани портрет Михаила Дуке потиче из XII века. Насликан је међу минијатурама рукописа с текстом Новог завета и псалтира из светогорског манастира Пантократора (*бр. 234*). Портрет претходи песми Михаила Псела посвећеној цару Михаилу VII – „πρὸς τὸν βασιλέα κῦρ Μιχαὴλ τὸν Δούκα [καὶ] περὶ τοῦ ὅρου τῆς πίστεως". Псел је приказан као седобрад монах који се испружених руку обраћа Михаилу VII,[157] а цар је насликан с класичним укрштеним лоросом, како отпоздравља десном руком, док у левој држи скиптар. Натпис је оштећен, али је имена још могуће прочитати: О ΨΕΛ | ОС, МХ (МIХАНΛ) | О ΔОΥ(КАС).[158]

---

147 *Ibid*., 109, Fig. 11; Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 118.

148 Spatharakis, *The portrait*, 74.

149 *Ibid*., 70–74, Fig. 41.

150 *Ibid*., 73. Лик Константина Великог као идеалног хришћанског владара, Божијег изабраника и Новог Мојсија био је често коришћен као пандан средњовековним хришћанским владарима. О томе детаљније cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 287–302. К. Норденфалк [C. Nordenfalk, *The Apostolic canon tables*, GBA 62 (1963) 3, n. 39] сматрао је да портрет на принстонском листу представља Константина VIII, Константина IX Мономаха или Константина X Дуку, cf. Spatharakis, *The portrait*, 72. Спатаракис је, међутим, на основу сличности представе светог Константина на принстонском листу с портретом Михаила VII Дуке на Хахуљском триптиху дошао до закључка да је брада обојице владара приказана на исти начин – као кратка брада са усеком у средини (*ibid*., 74). Са сличном, нешто гушћом брадом Михаило Дука приказан је и на портрету на Светој круни мађарској. Ј. Спатаракис објашњава Михаилову гушћу браду на поменутом портрету чињеницом да је цар био неколико година старији када је израђен емајл на круни него онда када је направљена плоча из Тбилисија. Такође, на Светој круни мађарској портрет Константина, сина Михаила VII, праћен је натписом *василевс*, а поред њега је насликан портрет Гезе I Арпада (1074–1077), краља Мађарске, током чије је владавине израђен емајл на круни. С тим у вези, ако се Спатаракисова идентификација узме као тачна, принстонски лист вероватно је настао у време ране владавине Михаила VII.

151 *Ibid*., 107–118, Fig. 41. Cf. Grabar, *L'empereur*, 118–119.

152 Cf. Spatharakis, *The portrait*, 114. Аутор у прилог својој идентификацији износи претпоставку да је илуминатор изрезао и уклонио ивице око минијатура и маргине с натписима који су се односили на Михаила. По Спатаракису, уметник је узео нов бифолио и углавио га у направљене процепе, па је насликао китњаст рам како би се добио утисак да минијатуре и маргине чине целину. Затим је преписао стихове са оргиналних маргина изостављајући наводе који су се односили на Михаила. Такође, Спатаракис указује на чињеницу да је ромејски владар приказан као младолик, што не одговара годинама Нићифора Вотанијата (по повлачењу у Студијски манастир Михаило Дука није имао више од тридесет година).

153 *Ibid*., 107, Fig. 69.

154 *Ibid*., 108, Fig. 70, 74.

155 *Ibid*., 110, Fig. 71.

156 *Ibid*. 111, Fig. 72.

157 *Ibid*., 230–232, Fig. 174.

158 *Ibid*., 232. Портрет Михаила Псела вероватно је копија неког савременог портрета. Мале димензије Пселовог портрета у кодексу из манастира Пантократора (читава фигура мања је од три сантиметра) и чињеница да је настао век након његове смрти смањују вероватноћу да је реч о веродостојном лику. Но, не треба занемарити чињеницу да је илустратор желео да начини Пселов веродостојан портрет јер су основне црте лица тог византијског интелектуалца (орловски нос и оштре црте) тачно пренете. С друге стране, то није тако са сликом цара Михаила Дуке. Cf. *ibid*.

Може се уочити да је Михаило VII Дука како на печатима и новцу тако и на представама у илуминираним рукописима углавном подражавао иконографију коју је примењивао његов отац (новине које су приметне јесу титула *автократор* и лорос с „манијакионом“). Наиме, „божанском инвеституром“ указивано је житељима широм царства на то да је врховна власт на земљи у рукама династије Дука и да над њима нема другог господара до самог Исуса Христа.

* * *

Идеологија којом се наглашава божанско порекло царске власти уочљива је у иконографији свих печата и новца династије Дука. С тим у вези, као свети заштитници царева Дука појављују се искључиво Исус Христос и Богородица.[159] Да су Дуке биле посебно наклоњене Богородичином култу, потврђује чињеница да су и други чланови те породице на својим печатима користили слику Мајке Божије (на пример, печат цезара Јована Дуке, брата цара Константина X).[160] На тај начин наглашаван је не само легитимитет владавине династије Дука већ се указивало и на то да је цела породица под Божијом заштитом.

За време владавине Констанитина Дуке Богородица се, након прекида који је трајао више од два и по века, поново редовно појављује на владарским печатима. На печату Константина X први пут су приказане заједно светитељска и царска фигура. Такође, на његовим печатима Богородица се први пут представља као стојећа фигура која додирује цареву круну, чиме се указује на њено покровитељство над царем Константином Дуком. И представа Христа који седи на престолу с наслоном у облику лире први пут се сусреће на аверсу царских печата Константина X Дуке. Његови печати значајни су и по томе што се на њима први пут после три и по века приказује стојећа царева фигура. При томе је он, као и сви његови наследници, представљан са свим атрибутима царске власти – круном, лоросом, лабарумом и сфером.

Константин X неколико се пута пута на новцу приказује и са женом – Евдокијом Макремволитисом (августа се не појављује на његовим печатима). На тај начин се највероватније истицао њен утицај у држави. То је, наиме, први приказ једне царице с мужем на новцу још од прве половине IX века. Такође, на печату царице Евдокије Макремволитисе први пут се након више од једног века појављује Богородица као оранта, с тим што се она на њему приказује као стојећа фигура.

С друге стране, стојећа Христова фигура почиње да се представља на византијским царским печатима тек у време владавине Романа IV Диогена. На његовим печатима Христос крунише цара Романа и царицу Евдокију. Роман IV Диоген приказиван је са царицом Евдокијом Макремволитисом и њеним синовима из првог брака како на царским печатима тако и на златницима, што указује на потребу да се истакну наследна права сацарева из династије Дука. С тим у вези, августа Евдокија Макремволитиса стално се појављује на печатима и новцу из времена Диогенове владавине као гарант и чувар наследних династичких права својих синова из првог брака.

Михаило VII Дука угледао се на свог оца при изради владарских печата. На њима се јављају два елемента која је као новину у иконографију византијских печата увео управо Константин X Дука – Христос на престолу на аверсу и стојећа владарска фигура на реверсу. Михаило Дука је на печатима истицао титулу автократора, која се први пут појављује на печатима Константина Порфирогенита, у жељи да на тај начин нагласи своју самосталну владавину. Његови златници на аверсу садрже представу Христа на престолу, док се на реверсу налази царево попрсје. То је уобичајено иконографско решење украса византијских златника XI века. Иконографија пуног милијарисиона Михаила Дуке преузета је са сребрњака цара Константина IX Мономаха (на аверсу фигура Богородице Влахернитисе, а на реверсу стојећа фигура цара у војној униформи). Управо у доба владавине Михаила VII, међутим, први пут се на аверсу царског милијарисиона сусреће представа Христа на престолу.

Цар Константин X је током своје владавине стално истицао породично презиме *ὁ Δούκας* како на новцу тако и на печатима. Такође, Михаило VII наставио је традицију свог оца потврђујући континуитет владавине династије и њено законито право на византијски престо. Тиме су Дуке постале прва византијска династија чији су владари у натписе на својим печатима и новцу укључили и породично презиме. Тако је постављен темељ дворској владарској пропаганди која је ширила идеологију о Богом изабраној и благословеној династији Дука. Исту праксу следио је род Комнина, често наглашавајући рођачке везе с Дукама, а задржале су је и све остале византијске династије. На тај начин – позивањем на сродство и традицију тзв. царских Дука – и други родови настојали су да обезбеде себи висок положај у византијској друштвеној хијерархији.

[159] У иконографији византијских печата постоји неколико примера који потврђују повезаност царева с појединим светим личностима. Тако је Василије I Македонац био наклоњен светом Василију, који је на његовом печату представљен како десном руком благосиља, док у левој руци држи књигу, cf. Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 90–91, 52. 1; свети цар Константин Велики, утемељитељ универзалног хришћанског царства, појављује се на печатима Алексија III Анђела (1195–1203), cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 99–100, 27, nr. 110a, b, c; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 186–187, 96.1–3; свети Димитрије сусреће се на печатима цара Јована Комнина Дуке (1238–1244) из Солуна, cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 105, 28, nr. 115; Nesbitt, *Catalogue of Byzantine seals*, 191, 102.1. Светитељи заштитници појављују се на царском новцу од XII века и углавном имају војнички карактер – свети арханђео Михаило, свети Димитрије, свети Георгије, свети Теодор и свети цар Константин Велики. О светитељима на новцу византијских владара детаљније cf. Grierson, *Byzantine coinage*, 36–37.

[160] На аверсу печата цезара Јована Дуке приказано је попрсје Богородице која пред собом држи малог Христа у медаљону, cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals*, 1458–1459, 2683a, b, c, d. Ваља скренути пажњу на чињеницу да је деспот Епира Теодор Анђео (1215–1224, цар 1224–1230) након уласка у Солун 1224. године и узимања титуле *василевса и автократора Ромеја* у борби за византијско наслеђе наглашавао свој угледан род презименом *Дука Комнин*. Истичући своје претензије на цариградски престо, Теодор је на свој сребрни и бакарни новац, поред представе светог Димитрија, заштитника Солуна, поставио и Богородицу, заштитницу Константинопоља, cf. T. Bertelè, *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, REB 16 (1958) 234, fig. 5–6. С тим у вези треба поменути и да се Богородичин приказ на владарском новцу проширио и ван граница царства. Наиме, на једној врсти сребрног новца српског краља Радослава Дуке Комнина Немањића (1228–1234) представљене су на реверсу фигуре краља, слева, и Богородице која благосиља владара, здесна. О томе, детаљније, cf. В. Иванишевић, *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998) 91–94.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Angold M., *The Byzantine Empire 1025–1204 (A political history)*, London – New York 1984.

Bertelè T., *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, REB 16 (1958) 233–235.

Cheynet J. C., *Mantzikert: un désastre militaire?*, Byzantion 50 (1980) 410–438.

Cheynet J. C., *Pouvoir et contestations à Byzance (963–1210)*, Paris 1990.

Cheynet J. C., *Le politique militaire byzantine de Basile II à Alexis Comnène*, ZRVI 29/30 (1991) 61–74.

Cheynet J. C., *La résistance aux Turcs en Asie Mineure entre Mantzikert et la Première Croisade*, in: *Mélanges Hélène Ahrweiler*, Paris 1998, 131–147.

Diehl C., *Manuel d 'art byzantin* II, Paris 1926.

Gautier P., *Monodie inédite de Michel Psellos sur le basileus Andronic Doucas*, REB 24 (1966) 153–170.

Gautier P., *Basilikoi logoi inédite de Michel Psellos*, Siculorum Gymnasium 32/2 (Luglio-dicembre 1980) 717–771.

Grabar A., *Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, DOP 5 (1950) 1–28.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971.

Grierson P., *Byzantine coins*, London – Los Angeles 1982.

Grierson P., *Byzantine coinage*, Washington 1999.

Grierson P., *Byzantine gold bullae, with a catalogue of those at Dumbarton Oaks*, DOP 20 (1966) 239–254.

Grierson P., *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 3, *Leo III to Nicephorus III (717–1081)*, Washington 1993[2].

Hendy M. F., *Studies in the Byzantine monetary economy c. 300–1450*, Cambridge 1985.

Hussey J. M., *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 2010[2].

Ἡ Συνέχεια τῆς χρονογραφίας τοῦ Ἰωάννου Σκυλίτζη (Ioannes Skylitzes Continuatus), ed. E. Tsolakis, Thessaloniki 1968 [*Hē Synecheia tēs chronographias tou Ioannou Skylitzē (Ioannes Skylitzes Continuatus)*, ed. E. Tsolakis, Thessaloniki 1968].

Ioannis Zonarae epitomae historiarum III, ed. Th. Bütner-Wobst, Bonnae 1897.

Иванишевић В., *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998) 87–94 [Ivanišević V., *Novac kralja Radoslava*, ZRVI 37 (1998) 87–94].

Иванишевић В., *Новчарство средњовековне Србије*, Београд 2001 (Ivanišević V., *Novčarstvo srednjovekovne Srbije*, Beograd 2001).

Koltsida-Makre I., *The iconography of the Virgin through inscriptions on Byzantine lead seals of the Athens Numismatic Museum Collections*, Studies in Byzantine Sigillography 8, ed. J. C. Cheynet, C. Sode, München-Leipzig 2003, 27–38.

Крсмановић Б., *Успон војног племства у Византији XI века*, Београд 2001 (Krsmanović B., *Uspon vojnog plemstva u Vizantiji XI veka*, Beograd 2001).

Laurent V., *Les sceaux byzantins du Médaillier Vatican*, Città del Vaticano 1962.

Лихачев Н. П., *Моливдовулы Греческого Востока*, ed. В. С. Шандровская, Научное наследство 19, Москва 1991 (Lihachev N. P., *Molivdovuly Grecheskogo Vostoka*, ed. V. S. Shandrovskai͡a, Nauchnoe nasledstvo 19, Moskva 1991).

Максимовић Љ., *Печат автократора Михаила VII Дуке и почетак његове владавине*, ЗРВИ 23 (1984) 89–94 [Maksimović Lj., *Pečat avtokratora Mihaila VII Duke i početak njegove vladavine*, ZRVI 23 (1984) 89–94].

Марјановић-Душанић С., *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarske insignije i državna simbolika u Srbiji od XIII do XV veka*, Beograd 1994).

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*, Beograd 1997).

Michele Psello, Imperatori di Bisanzio (Cronografia) II, ed. S. Impellizzeri, Vicenza 1984.

Miguel Ataliates Historia, ed. I. P. Martín, Madrid 2002.

Nesbitt J., *Cataloque of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art* VI, Washington 2009.

Oikonomides N., *Le serment de l'imperatrice Eudocie (1067). Un episode de l'histoire dynastique de Byzance*, REB 21 (1963) 101–128.

Острогорски Г., *Аутократор и самодржац*, in: idem, *Византија и Словени*, Београд 1970, 281–364 (Ostrogorski G., *Avtokrator i samodržac*, in: idem, *Vizantija i Sloveni*, Beograd 1970, 281–364).

Острогорски Г., *Сацаровање у средњовековној Византији*, in: idem, *Из византијске историје, историографије и просопографије*, Београд 1970, 180–191 (Ostrogorski G., *Sacarovanje u srednjovekovnoj Vizantiji*, in: idem, *Iz vizantijske istorije, istoriografije i prosopografije*, Beograd 1970, 180–191).

Острогорски Г., *Византијски систем хијерархије држава*, in: idem, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 238–262 (Ostrogorski G., *Vizantijski sistem hijerarhije država*, in: idem, *O verovanjima i shvatanjima Vizantinaca*, Beograd 1970, 238–262).

Острогорски Г., *Историја Византије*, Београд 1959 (Ostrogorski G., *Istorija Vizantije*, Beograd 1959).

Polemis D., *Notes on eleventh century chronology (1059–1081)*, Byzantinische Zeitschrift 58 (1965) 60–76.

Polemis D., *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography*, London 1968.

Пириватрић С., *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997 (Pirivatrić S., *Samuilova država. Obim i karakter*, Beograd 1997).

Рајковић С., *Породица Вријенија у XI и XII веку*, Београд 2003 (Rajković S., *Porodica Vrijenija u XI i XII veku*, Beograd 2003).

Spatharakis I., *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976.

Станковић В., *Комнини у Цариграду. Еволуција једне владарске породице*, Београд 2006 (Stanković V., *Komnini u Carigradu. Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006).

Stanković V., *Nikephoros Bryennios, Anna Komnene and Konstantios Doukas. A story about different perspectives*, Byzantinische Zeitschrift 100/1 (2007) 169–175.

Sabatier J., *Description générale des monnaies byzantines* II, Paris–Londres 1962.

Seibt W., *Die byzantinischen Bleisiegel in Österreich* 1, *Kaiserhof*, Vienna 1978.

Seibt W., *Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert*, Studies in Byzantine Sigillography, ed. N. Oikonomides, Washington 1987, 35–56.

Seibt W., Zarnitz M. L., *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk: Katalog zur Ausstellung*, Vienna 1997.

Sode C., *Super Aspidem et Basiliscum: Zur Ikonographie eines Bleisiegels im Berliner Münzkabinett*, Studies in Byzantine Sigillography 7, ed. W. Seibt, Washington 2002, 181–188.

Стерлигова И. А., *Реликварий святого Димитрия Солунского*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow, 2000, 115–118 (Sterligova I. A., *Relikvariĭ svi͡atogo Dimitrii͡a Solunskogo*, in: *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 115–118).

Тадић-Ђурић М., *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, in: *Студије о Богородици*, Београд 2007, 101–124 (Tadić-Đurić M., *Vrata slova. Ka liku i značenju Vlahernitise*, in: *Studije o Bogorodici*, Beograd 2007, 101–124).

Тадић-Ђурић М., *Богородица Никопеја*, in: *Студије о Богородици*, Београд 2007, 159–178 (Tadić-Đurić M., *Bogorodica Nikopeja*, in: *Studije o Bogorodici*, Beograd 2007, 159–178).

Византијски извори за историју народа Југославије III, ed. Љ. Максимовић, Београд 2007[2] (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije* III, ed. Lj. Maksimović, Beograd 2007[2]).

Војводић Д., *Укрштена дијадима и „торакион". Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 250–276 (Vojvodić D., *Ukrštena dijadima i „torakion". Dve drevne i neobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 250–276).

Војводић Д., *Владрски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 65–99 (Vojvo-

dić D., *Vladarski portreti srpskih despota*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, Despotvac 1995, 65–99).

Војводић Д., *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 265–299 (Vojvodić D., *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i Studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 265–299).

Војводић Д., *Портети првих ктитора у приземљу жичке куле. Порекло иконографије*, Ниш и Византија 10 (2012) 323–339 [Vojvodić D., *Portreti prvih ktitora u prizemlju žičke kule. Poreklo ikonografije*, Niš i Vizantija 10 (2012) 323–339].

Војводић Д., *Персонални састав слике власти у доба Палеолога. Византија – Србија – Бугарска*, ЗРВИ 46 (2009), 409–433 [Vojvodić D., *Personalni sastav slike vlasti u doba Paleologa. Vizantija – Srbija – Bugarska*, ZRVI 46 (2009) 409–433].

Vries de – van der Velden E., *Psellos, Romain IV Diogénès et Manzikert*, Byzantinoslavica 58/2 (1997) 274–310.

Zacos G., Veglery A., *Byzantine lead seals* I, Basel 1972.

Iconographic images on the seals and coinage of the Doukas dynasty

Jasmina Šaranac Stamenković

The Doukai were the imperial family who ruled Byzantium from 1059 to 1078. Two emperors of this dynasty — Constantine X (1059–1067) and Michael VII (1071–1078) — sought to render the Doukai a family of highest standing. Namely, this aristocratic lineage promoted the imperial ideology of the divine origin of emperorship in every way — in contemporary historiography, encomiastic literature, epistolography as much as in the iconography of imperial seals, charters and manuscript illumination. Accordingly, the only that were ever represented as holy patrons of the Doukas emperors were Christ, son of God, and the Virgin, mother of Christ. That the Doukai had a special affinity for the cult of the Virgin can be seen from the fact that other family members also had the image of the Mother of God on their seals (e.g. the seal of the caesar John Doukas, brother of emperor Constantine X). The image of the Virgin on the seals and coins of the Doukai was not meant only to emphasize the legitimacy of the dynasty's succession to the Byzantine throne, but it also implied that the whole family was under particular divine protection.

In the reign of Constantine X Doukas, the Virgin reappears as a regular image on imperial seals after an absence from Byzantine sphragistics of more than two and a half centuries. On his seal divine and imperial figures are shown together for the first time. Also, it is on his seal that for the first time in Byzantine sphragistics the Virgin is depicted as a standing figure touching the emperor's crown, which implies that the emperor Constantine Doukas is under her holy protection. The figure of Christ seated on a lyre-backed throne on the obverse of Constantine X's imperial seals is also the first such image in Byzantine sphragistics. His seals are also important in that they feature the emperor's standing figure again after three and a half centuries. Moreover, the emperor, and all his successors, is shown with all attributes of imperial authority: the crown, loros, labarum and orb.

A few images of Constantine X on coins show him with his wife, Eudokia Makrembolitissa (the augusta is not shown on his seals), probably to highlight her influence in the empire. This is the first portrait of an empress with her husband on a coin since the first half of the eleventh century. Also, for the first time after more than a century there reappears on the seal of a Byzantine empress — augusta Eudokia Makrembolitissa — the Virgin as Orans, now as a standing figure.

The standing figure of Christ does not appear on Byzantine imperial seals until the reign of Romanos IV Diogenes. On his seals Christ is shown crowning the emperor Romanos and empress Eudokia. The emperor Romanos Diogenes is also shown with the empress Eudokia and her sons by her first husband on imperial seals and on gold coins, which speaks of the need to emphasize the hereditary rights of the co-emperors of the Doukas dynasty. In that sense, the augusta Eudokia Makrembolitissa figures on seals (and coins) from the period of Diogenes' reign as guarantor and guardian of the hereditary dynastic rights of her sons from her first marriage.

Michael VII Doukas emulates his father in the design of imperial seals, given that they contain two elements introduced into Byzantine sphragistics by Constantine X Doukas: the Christ enthroned on the obverse and the emperor's standing figure on the reverse. The seals of Michael Doukas promulgate his title of autokrator — which in Byzantine sphragistics first appears on the seals of Constantine Porphyrogennetos — whereby he seeks to emphasize his status as sole ruler. The obverse of his gold coinage shows the Christ enthroned, and the reverse the emperor's bust, which is the usual iconographic design of the eleventh-century Byzantine gold coinage. The iconography of the miliaresion struck by Michael Doukas is borrowed from the silver coinage of the emperor Constantine IX Monomachos (the Virgin Blachernitissa on the obverse and the emperor's standing figure in military attire on the reverse). For the first time in Byzantine numismatics the Christ enthroned is depicted on the obverse of an imperial miliaresion precisely in the reign of Michael VII.

The emperor Constantine X places the family name, *ὁ Δούκας*, both on his coins and on his seals. Also, Michael VII continues the tradition of his father by confirming the continuity of the dynasty and its legitimate right to the Byzantine throne. So, the Doukai were the first Byzantine dynasty to include the family name in the inscriptions on imperial seals and coins, thereby setting firm foundations for imperial court propaganda which advertised the ideology of the God-chosen and blessed Doukas dynasty and led to its perpetuation. From then until the end of the empire, other Byzantine ruling families will seek to secure a high position in the Byzantine social hierarchy by adding the surname "Doukas" to their own and by claiming descent and tradition from the so-called "imperial Doukai".

Colourful sparkles of imaginary vistas: saintly beauty in the eyes of the beholder

Elizabeta Dimitrova*

Faculty of Philosophy, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

UDC 77.033.2:111.85
75.041.5:271.2-36
DOI 10.2298/ZOG1337077D
Оригиналан научни рад

The article deals with the issue of physical appearance of the saintly images in Byzantine painting and the manners of its conception. In that regard, the paper offers categorization of the portraiture in which different saints receive distinctive aesthetic code appropriate to their type of "attractiveness".

Key words: Beauty, Saintly images, Categories of saints, Warriors, Bishops, Holy Healers, Martyrs, Female saints

Beauty, as a visual determinant of all earthly virtues, has always been a substantial element, as well as a great creative challenge in the painterly artistic expression. The art of the Antiquity gave beauty a divine dimension,[1] while the Renaissance raised it on the pedestal of the superb qualities of humanity, labeling the attractive physical appearance as the most recognizable feature of the visual arts of the era.[2] In the Middle Ages, on the other hand, the profound spirituality of the Christian beholders, both Orthodox and Roman Catholic, gave attention to other issues within the concept of artistic creativity, the domination of which, placed beauty in the spheres of almost confirmative neglect. In that regard, set on the margins of the more significant artistic ideas elaborated in the works of medieval art, beauty has been approached by the painters as a spiritual feature of the saintly images that does not go beyond the ideological matrix of their visual exposition.[3] Thus, it seems that this feature of human representation gained no significant place in the creative efforts of the medieval artists, and, accordingly, no noticeable attention in the papers of the people devoted to examination of medieval painterly heritage.

However, although not in the focus of Byzantine scholars, the depiction of physical beauty of the saintly images was not entirely excluded from the investigation of aesthetic categories of the medieval painting in the Orthodox East.[4] Since the visual presentation of the holy portraiture in Byzantium was highly dependent on the religious dogma and church canons, the wise bishops, the self-denying martyrs, the devote hermits, the courageous warriors, the modest female saints etc., were always represented within the manner which predominantly expressed their specific spiritual role in the holy mission of Christian salvation.[5] Thus, in accordance to the corresponding impression that a member of a certain saintly category was expected to provoke in the eyes of the beholder, Byzantine artists configured diverse painterly manners to represent the most appropriate corporeal outlook for the optimal ideological dimension of the saints.

In that regard and according to the main purpose of our paper – to give an initial background for typological classification of the depiction of physical beauty in Byzantine painting, we are making an attempt to specify several distinctive categories, all of which bear discernible and highly recognizable features of the visual appearance of the saintly portraits in the context of their painterly presentation to the beholder. Based on the canonically verified concepts of design of the sacred portraiture in relation to the role the saintly figures played for the believers,[6] the depiction of different categories of saints had to express the highest possible degree of visual recognition in order to meet the emotional and spiritual needs and expectations of the congregation. Therefore, a catalogue of saintly representations was invented in the structure of which the diverse groups of saints were given their aesthetically verified visual exposition funded upon their historical role, social background and religious function. In order to serve as active and beneficent interlocutors that reveal their true-to-life appearance to the believers,[7] the saints'

---

* elizabeta@fzf.ukim.edu.mk

[1] On the representation of beauty as a visual category in classical artistic production cf. R. Hawley, *The dynamics of beauty in classical Greece*, in: *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity*, ed. D. Montserrat, London – New York 1998, 37–54.

[2] For some aspects of depiction of physical beauty in renaissance art cf. F. Hartt, D. Wilkins, *History of Italian Renaissance art. Painting, sculpture, architecture*, Upper Saddle River 2011[7]; G. K. Fiero, *The Humanistic tradition III: The European Renaissance, the Reformation and global encounter*, New York 2010[6]; S. J. Campbell, M. W. Cole, *Italian Renaissance art*, New York 2012.

[3] J. Saward, *The beauty and holiness and the holiness of beauty. Art, sanctity and the truth of Catholicism*, San Francisco 1997.

[4] Most recent study of this issue is: M. Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium. Perception and representations in art and text*, New York 2009.

[5] On the depiction of saintly portraits in the course of the Byzantine era cf. E. Kitzinger, *Some reflections on portraiture in Byzantine art*, ZRVI 8 (1963) 185–193; H. Belting, *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, Chicago 1994; G. Dagron, *Holy images and likeness*, DOP 45 (1991) 23–33.

[6] H. Maguire, *Disembodiment and corporality in Byzantine images of the saints*, in: *Iconography at the crossroads. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian art*, ed. B. Cassidy, Princeton 1993, 75–93.

[7] H. Maguire, *The icons of their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996, 5.

images had to be visually defined in regard to their facial exposition, posture, costume and corporal expression.

In that manner, the spiritual aura of the saints built upon their deeds for the religious ideas and the purity of the faith was given an appropriate aesthetical imagery encased in the structural elements of painterly expression. Each saintly category was determined by a set of functional displays that addressed the spiritual necessities of the faithful and thus managed to accomplish the precisely designated function by the means of their iconographical configuration. In this system of "sustainable display",[8] the facial exposition, posture, costume and corporal expression of the saintly images became the main features of their physical appearance and accordingly of their aesthetical impact over the beholder. In that regard and in order to accomplish the goal of drafting a classifying catalogue of physical beauty of religious portraits within Byzantine painterly culture, we will analyze the images of those represented as members of the gallery of saints in the first zone of the painterly ensembles, which, by their position, were located closest to the eyes of the "watching" congregation. Hence, our classification of physical beauty of the saints is based on the aesthetic resonant of the above mentioned elements in their interaction with the religious consciousness of the faithful during the process of visual receptiveness of theological messages.

In our attempt to configure the typological structure of their aesthetic exposure to the faithful, we have chosen the representatives of the most exponential categories of saints, almost inevitably exhibited in the gallery of full-figure depictions within Byzantine fresco ensembles in the period from the second half of the twelfth until the end of the fourteenth century.[9] Since each category of saints is marked by its own aesthetic code which reflects the inner psychical status, i.e. the personality, as well as the outer physical appearance, i.e. the visual attractiveness of the saintly images, our chosen categories of holy personages (warriors, martyrs, physician saints, bishops, hermits, female saints) generate several distinctive typological determinants of sacral looks in the sphere of physical beauty. Their classification in aesthetic units marked by the decisive features of the physiognomy, stance, attitude and temper is based on the utilizable resources of painterly approach towards the canonical depiction of saintly images. Intended to serve as an index of aesthetic labels within Byzantine iconography of portraiture, the categorization of saintly beauty based on the visual inter-dialogue of physical features and psychological chemistry, should reveal the ways of exposition of the holy personages in their virtuous, fleshy, true-to-life appearance to the faithful. Resulting from the functional instrumentation of medieval religious dogma, as well as the magnitude of imaginative expression of Byzantine artists, it discloses the manners of painterly creation of "physical reality" to those dependent on its spiritual impact.

The first category of our classification encompasses the images of *the holy warriors*, who, due to their bravery and uncompromising nature, received the painterly features of masculine and vigorous outlook as a match to the fierce battles they have fought, to the many victories they have won, as well as to the courageous victims they have become in honor of the Christian faith.[10] Therefore, their anatomy is elaborated boldly and in details, depicted with firm muscular plasticity and a playful silhouette of the drawing.[11] The enforced corporeality, accentuated through the swaying poses or swaggering mobility of the figure,[12] is the dominant element in conception of the warrior representations, which radiates with power and passion of their evident youth, obvious strength and verified courage. In that sense, the holy warriors are represented in characteristic "ready-for-action" poses, manifested through various gestures, while their images are round and juicy, conceived by soft modellation of the chicks, bright complexion of the face and energetic gaze of the eyes. The suggestive energy of the facial expression of the images of Saint Demetrius, Saint Procopius and Saint Eustatios in the south conch of the church of the Monastery of Chilandar (ca. 1321),[13] as well as the sophisticated dynamics of the facial mimicry of the two military saints painted in Panagia Olimpiotissa in Elason (ca. 1345)[14]

Fig. 1. Panagia Olimpiotissa in Elasson, St. Procope and St. Nestor

[8] On the pictorial and narrative structure in the illustration of the lives of the saints v. C. Hahn, *Picturing the text. Narrative in the life of the saints*, Art History 13 (1990) 1–33; eadem, *Portrayed on the heart. Narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through thirteenth century*, Berkeley 2001.

[9] A time span determined by the number of existent fresco ensembles with well-preserved full-figure representations of the saints in the first zone of the decoration.

[10] On the iconography of the holy warriors cf. M. Marković, *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 567–626; Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003, 41–135.

[11] Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium*, 116–134.

[12] Maguire, *The icons of their bodies*, 20–24, 74–80.

[13] M. Marković, *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, fig. on p. 226.

[14] E. C. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992, 246–249; G.

(Fig. 1) are the most prominent features of these quintessential examples of painterly display of power and passion in the visual definition of the images of warrior saints.

The golden ochre for the tan, the icy rosy for the chicks, the silver grey for the shades and the rich ebony brown for the hair are the colors that comprise the most suitable palette to depict the images of the young and energetic warriors. The light beige with brusque accents applied on the image, the pearl cream nuance of his chicks and the auburn shade of the curly hair of Theodore Stratelates from the painted ensemble of Protaton[15] radiate with decisive energy of his facial expression. Similarly, the face of Saint Mercurios from the naos of the Virgin Peribleptos in Ohrid (1295)[16] glows with the warm shade of wheat for the tan, icy pink for the chicks and russet brown for the exuberant hairdo supplementing the apparent inner dynamism of his psychological personality. Ready to confront and eager to conflict, the holy warriors stand responsive to any challenge with the accelerated rhythm of their bodies, a pulsating energy of their faces and an energetic outburst of dynamic performance of their postures. The powerful chivalrous elegance of the postures of the military saints depicted in the church of Saint Panteleimon at Nerezi (ca. 1166),[17] the imposing corporeal dynamics of the figures of the holy warriors in the church of Christ Chora in Constantinople (ca. 1320),[18] as well as the noble energetic charge of Saint George and Saint Demetrios in the Monastery of Andreaš near Skopje (1389)[19] are but a few examples of the aesthetic manner in configuration of the vigorous outlook of the military saints. Adorned in shiny armours that reflect the plastic shapes of their powerfully playful corporeality, as well as equipped with weaponry appropriate to their energetic anatomy and dynamic motion, as depicted in the northern conch of the Monastery of Kalenić (ca. 1420),[20] the military saints stand out by their firm attitude, bold stature and relentless enthusiasm. In that regard and due to their sharp movement and uncompromising bravery, the holy warriors can be marked as a category of saintly beauty named *energy and resolution*.

The second group of our typological classification, *the martyrs*, who have proudly sacrificed themselves for the common religious cause, gained the physical characteristics of dignified and elegant pillars of the faith.[21] Usually suffering the courageous death at a young age, they are represented in the full outburst of their ideological determination, manifested through a distinctive range of remarkable stances and accentuated figural gestures.[22] The anatomy of their bodies is elaborated nicely with underlined elegance of the postures that are frontal in the projection, but scenic due to the lively rhythm of the corporeal motion. The mobility of the figure, although not very diversified in the types of action, is portrayed through elastic movements of the bodies and resolute gestures of the upper extremities. With hands in a gesture of blessing and/or with their figures in a stance of a devoted prayer, they stand prepared for their ever-perpetuate sacrifice to be given at the altar of gallantry. Marked by the features of their social distinction through a palette of different costumes, the martyrs display a variety of interesting clothing, from modest robes to remarkably designed garments. From the humbly tailored "day wear" of Saint Andrianos depicted on the western wall of the naos in Saint George in Staro Nagoričino (1316–1318),[23] through the lavishly ornamented cloak of Saint Jacob the Persian executed in the naos of the same church (Fig. 2), to the luxuriously embroidered costumes

Fig. 2. St. George in Staro Nagoričino, St. Jacob the Persian

Velenis, *L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos*, Zograf 27 (1998–1999) 103–112.

15 M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine wall-paintings*, Athens 1994, Fig. 107.

16 P. Kuzman, E. Dimitrova, M. Tutkovski, *Ohrid sub specie aeternitatis*, Ohrid 2010, fig. on p. 176.

17 I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000, 59–60.

18 P. A. Underwood, *The Kariye Djami III. The Frescoes*, New York 1966, Figs. 253–257, 261, 264.

19 J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei*, Wien 1997, 192, 193; E. Dimitrova, V. Lilčić, K. Antevska, A. Vasilevski, *Matka. Kulturno nasledstvo*, Ohrid 2011, 150.

20 D. Simić-Lazar, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000, Figs. XXIX, XXX, XXXI

21 On the establishment of the cult of the martyrs cf. V. Limberis, *The cult of the martyrs and the Cappadocian fathers*, in: *Byzantine Christianity*, ed. D. Krueger, Minneapolis 2006, 39–50.

22 As in: Arilje, cf. D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, 90, schemes on p. 294–297; Protaton, cf. V. J. Djurić, *Svetogorske ideje u slikarstvu Protatona*, Hilandarski zbornik 8 (1991) 85; Staro Nagoričino, cf. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993, 77; Prohor of Pčinja, cf. G. Subotić, D. Todorović, *Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog*, ZRVI 34 (1975) 133; Gračanica, cf. B. Todić, Gračanica. Slikarstvo, Beograd–Priština 1988, Figs. 72, 73; Konče, cf. S. Gabelić, *Manastir Konče*, Beograd 2008, Figs. 47, 49, 53, 54.

23 Todić, *Staro Nagoričino*, Fig. IV.

and stylishly designed "fashion" jewelry of Saint Sozon and Saint Tryphon in the naos of Taxiarches Metropoleos in Kastoria (1359/1360),[24] the catalogue of martyr attires exhibits a remarkable diversity of inventively conceived clothes and accessories.

The images of the martyr saints are shaped with mild curvatures, yet ennobled with decisive expression, appropriate to the consistence of their religious determination. The sophisticated elaboration of the facial lines in the depiction of the portrait of Saint Victor and the refined scale of tonal modellation in the presentation of the facial anatomy of Saint Vicentius in the church of Saint Andreas at Matka,[25] both permeated with delicate spectrum of modular shades are the true specimens of the painterly code for exposition of the specific personal articulation of the martyr saints. The pale ochre for the tan, the mother of pearl rosy for the chicks and the light green for the shades are the characteristic colors of their facial appearance. These chromatic values refer to the already mentioned fair and pasty image of Saint Andrianos in the Staro Nagoričino church,[26] to the chromatically saturated portraits of the martyrs depicted in the mid-zone on the western wall in Andreaš,[27] as well as to the translucent martyr characters executed on the south wall of the fresco program in the church of the Holy Mother of God in Mateič.[28] Given the features of persons with firm attitudes, portrayed through their sturdy stances and substantial gestures, the martyrs gained a suitable place in our category of saintly beauty named *resolution and distinction*.

The next category – the one of *the holy physicians*, appear as a symbol of corporeal and spiritual health.[29] Engaging themselves in the noble activities of assistance to the ill and underprivileged, committing to the beneficial tasks of medication and dedicating their lives to mastering the curative skills, the holy physicians gained the respect of distinctive members of the Christian society on the ground of their professional devotion, as well as their humane determination. Equipped with the appropriate instruments,[30] as features of the many successful medical treatments they have performed, the physician saints appear as the most representative characters of the charitable Christian virtues. In that regard, they are represented in stable and dignified poses, depicted with careful and tender movements, appropriate to their responsible and reliable occupation. The noble stature of the church patron Saint Panteleimon represented on the eastern wall of the naos in Nerezi (ca. 1166),[31] his graceful corporal dynamic depicted by the elegant movement of the hand, as well as his tender, almost feminine like facial appearance is one of the earliest examples of the highly distinctive saintly portrait of the most prominent physician in the iconography of the Byzantine world. Always pictured in frontal positions, the holy physicians display the dignity of their noble profession and the alert of their humanistic dedication.

Fig. 3. St. Panteleimon at Nerezi, St. Panteleimon

Their generous characters are portrayed through the gentle composure of the faces, softly modeled with mild curvatures and toned anatomic components. Besides the adorable image of Saint Panteleimon in the Nerezi church (Fig. 3), depicted with fair complexion and luscious facial anatomy, the portraits of the physician saints in the ensembles from the twelfth century display the elegant muscular lines of the facial architecture and its generous expression as represented in the naos of Saint George in Kurbinovo (1191),[32] while in later painting, the medical threesome (Panteleimon, Cosma and Damianos) glow with suggestive facial energy and resolute locomotion, particularly in the example of Saint Nicetas in Banjani (1323/1324).[33] Fawn ochre for the tan, bright rosy for the lips, light brown for the shades and white optical accents to underline the vigilance of the images, are the colors that illuminate the portraits of the physician saints. The pale shades of crystal ecru for the complexion of young Panteleimon and somewhat darker valeur of light beige for the tan of the slightly older Cosma and Damianos[34]

[24] S. M. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, Figs. 16, 17

[25] Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Figs. 89, 90

[26] Todić, *Staro Nagoričino*, Fig. IV.

[27] Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Figs. 83–86.

[28] E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, 192.

[29] A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, *Kosmas and Damianos*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* II, ed. A. Kazhdan, Oxford 1991, 1151; A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, *Panteleemon*, in: ODB III, 1572–1573.

[30] Maguire, *The icons of their bodies*, 44–46.

[31] Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Fig. XLIX.

[32] C. Grozdanov, L. Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Skopje 1992, Figs. 23, 24.

[33] E. Dimitrova, *The Church of Saint Niketas, village of Banjani*, in: *Skopje: seven monuments of art and architecture*, Skopje 2010, fig. on the p. 31.

[34] C. Grozdanov, *Ohridskoto zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980, 48.

Fig. 4. Virgin Peribleptos in Ohrid, St. Clement

Fig. 5. St. Nicholas in Psača, St. Spyridon

reflect the delicate psychological scope of warm cordiality in the chromatic resonance of their portraiture. Acting as benevolent healers of the poor and miss-fortuned, the holy physicians, due to their attentive outlook and considerate characters, belong to our category of saintly beauty marked by the features of *distinction and generosity*.

In our categorization of physical beauty in Byzantine art, *the bishops*, as members of the most respected church entourage, were represented as noble and erudite leaders of the faithful.[35] Wise and well educated, experienced and highly respected, the great church fathers of Eastern Christianity gained the visual features of passionate preachers, enduring teachers and honorable advisers of the believers. In that regard, they are represented in strictly festal stances, full frontal when depicted as portraits, or in three-quarter processional poses, when members of the Officiating liturgical service.[36] In both cases, the statures of their figures are imposingly ceremonial and ennobled with the dynamic energy of the motion, determined by the harmonious and well balanced rhythm of their movements. Depicted with the noble glow of their sophisticated spirituality, the images of the Episcopal authorities are given the suggestive gaze of the eyes as a primary facial feature to match the ever-watchful nature of their religious devotion. The distinguished portrait anatomy of the image of Saint Clement depicted in the church of Saint Virgin Peribleptios in Ohrid (1295)[37] designed with playful plastic configuration of the facial components, as well as the fiercely energized portrait dynamic in the presentation of the image of Saint Blasios in the sanctuary of Marko's monastery (1376/1377)[38] stand on the pedestal of the most convincing executions of bishops' characters in the painterly production of the Byzantine epoch.

This persuasive facial outlook, displayed by the mentioned portraits from Peribleptos (Fig. 4) and Marko's monastery, appropriate to their authoritative role for the faithful, is also achieved through the accentuated plastic configuration of the facial anatomy, which wrinkles and ridges to display the golden age of their sophisticated spiritual wisdom. Delicately nuanced with the warm hues of golden ochre for the toned muscular shapes, as well as soft green shades for the linear "stripes" of their facial patina, both images of the church fathers display the noble :iconographic" accords of their mature countenance. Rich in the plastic shapes of the facial masses and saturated in the colors applied, the bishops' images are permeated with the energetic expression of deep emotional suggestibility. Gray ochre for the tan, olive green for the shades and snowy white for the hairs and beards are the colors that commonly picture the respectable leaders of the church institution. The dramatically pale chromatic resonance of the facial configuration of Saint Spyridon from the painted ensemble of the church of Saint Nicholas in Psača, synchronized with the calm spiritual tonality of his psychological portrait (Fig. 5) is but an example of the specific manner of depiction of serene generosity of the holy fathers. The same features of bishops' portraiture refer to the images of the archpriests in the Officiating Church Fathers composition in the altar

[35] H. Buchthal, *Some notes on Byzantine hagiographical portraiture*, Gazzete des Beaux-Arts 62 (1963) 81–90.

[36] Maguire, *The icons of their bodies*, 53–57, 78–80.

[37] Kuzman, Dimitrova, Tutkovski, *Ohrid sub specie aeternitatis*, fig. on p. 130.

[38] V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, Fig. 89.

of the church of the Holy Trinity in Sopoćani,[39] where the solemn postures of their figures, the festive stances of their ceremonial bow, the delicate composure of their facial mimicry, as well as the harmonious coloristic spectrum of their chromatic definition are united in a picture that celebrates the remarkable painterly standards in the depiction of attentiveness, prudence and devotion. Marked by the suggestive visual patina of their wisdom large-heartedly given to the faithful, the bishops receive their place in our category of saintly beauty determined as *generosity and maturity*.

The members of our next beauty class, the representatives of *the hermitic category* were given the look of ascetic tribunes in "silent" combat for the purity of faith.[40] Slender and exhausted by the outlook of their figures and mature and well experienced by the looks of the images, the eremites are one of the most impressive group of saints, due to the nearly "exhibitionistic" appearance of their self-tortured bodies. Anorexic in the contours and stiff in the gestures, rigid in the modellation and static in the postures, the hermits glow expressively with their ever-fearful determination of the most dedicated followers of Christ.[41] Rude in nature, yet ennobled with supreme inner tranquility, they occupy one of the most interesting places when physical beauty of the saints is in question. Namely, the wrinkled anatomy of the images, the pale complexion of the faces, the extensive hairiness of the figures, the slackness of the bodily muscles and the dehydration of the loose skin, can hardly belong to any category of attractive physical appearance. The saturated ecru with warm auburn shades applied to accentuate their sunburned tan, the deep wrinkles that configure the ascetic facial anatomy, the rigid pose of devoted prayer, as well as the fixed gaze of their deep-set eyes are the main features of the hermits' "aesthetically imposing" outlook when represented in half-length figures, as in the case of the image of Saint Euphrosinos depicted in the church of Saint George in Kurbinovo (1191).[42]

However, the sophisticated ascetism of their long-term excruciated figures and the expressively shaped anatomy of their aged faces, that display their ever-lasting restraint of all earthly pleasures, deserve human admiration, or even divine reverence. Extra skinny in the shape of the figural exposition and dressed in garments made of rough fabrics tailored to a minimum extent or overgrown with thick hair which covers the entire bodily anatomy, the hermits display the remarkable humility of their appearance, as well as of their inexhaustible religious devotion. The composition of Saint Paul of Thebes dressed in a loose garment roughly woven of cheap linen and Saint Makarios of Egypt covered in bodily hair that waves as an animal fur, depicted in the Bačkovo monastery (turn of the twelfth century), is a quintessential example of specific representation of hermitic twosome in the history of Byzantine painting.[43] In the cases of foursome, painted in the later period, the "dress code" abandons the modest

Fig. 6. Panagia Olimpiotissa in Elasson, St. Makarios

garments in favour of simple perisomae, yet keeps the characteristic bodily hair as the most "fashionable" way of clothing of the hermitic cause devotees. The four anorexic figures depicted on the northern wall on the second floor of the narthex in the cathedral church of Saint Sophia in Ohrid (ca. 1346),[44] as well as the matching characters painted on the western wall of the temple dedicated to the Holy Mother of God in Mateič (1348–1352)[45] display not only the specific carnal traits, but the common spectrum of chromatic values characteristic of hermitic images, as well.

In that regard, the pale and translucent ochre for the tan, the light brown for the shades, the row white for the hairs and beards, as well as the sun-bath grey for the bodily anatomy, are the colors that match the ecstatic spirituality of the ones devoted to eremitic life. In some cases, as in the image of Saint Makarios from the church of Panagia Olimpiotissa in Elasson (ca. 1345), the reddish hair and beard of the hermit is combined with the heavy grey nuance of the bodily "cover" of hairs in the chromatic diapason of the representation (Fig. 6), while in others the hairiness of the figure is completely matched with the tonality of the bushy hair and impressively long beard, as in the portrait of Saint Onuphrios from Saint Archangel Michael church in Prilep (ca. 1275) (Fig. 7). Depicted in their noble and, through great temptations, reached adulthood and represented as

39 Idem, *Sopoćani*, Beograd 1991, Figs. 38–43.

40 On the depiction of the hermits in medieval art cf. P. H. Ditchfield, *The Arts of the Church: Symbolism of the saints*, London 2004², 121–125.

41 On the role of hermitic devotion cf. J. E. Cooper, M. J. Decker, *Life and society in Byzantine Cappadocia*, Basingstoke 2012, 113–115.

42 Grozdanov, Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Fig. 29.

43 E. Bakalova, V. Karageorghis, L. Leventis, *The ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, Fig. 68.

44 E. Dimitrova, S. Korunovski, S. Grandakovska, *Srednovekovna Makedonija. Kultura i umetnost* in: *Makedonija. Mileniumski kulturno-istoriski fakti*, Skopje 2013, fig. on the p. 1723.

45 Dimitrova, *Manastir Matejče*, Fig. LV.

Fig. 7. St. Archangel Michael in Prilep, St. Onuphrios

Fig. 8. St. George in Pološko, St. Paraskeve and St. Barbara

human symbols of the ultimate religious innocence, the eremites belong to our category of saintly beauty marked by the features of *maturity and purity*.

On the other hand, the female saints, according to their hagiographies, were depicted in two different manners: *as nuns and as wealthy and glamorous lady aristocrats*.[46] In the first case, they embody the humble and god-fearing female gender, represented in subservient stances and modest monastic clothing.[47] Due to their status of convent inhabitants and, accordingly, of persons renounced of all laymen benefits, the holy nuns are depicted with a minimum of elements in regard to their physical appearance and social features.[48] In that sense, the anatomy of their figures is purposely hidden beneath the loose robes, while their gestures are reduced to the obedient motion of a prayer. The calmness of the serene faces and the graceful movements of the elongated fingers are the only features that display feminine attitudes, which can be determined as physically attractive and visually likable. Liberated from any emotional residue of their earthly life that could distort the peaceful architecture of the facial tranquility, the holy nuns reflect only the inner beauty of their souls, manifested through the calm silhouettes of their facial, as well as corporeal appearance.

Dressed in dark garments and represented in static postures or in poses with minimum elements of corporal motion, the three nuns depicted on the south portion of the western wall in the church of Saint George in Kurbinovo[49] display less attention given to the design of their images in comparison to all other saintly categories mentioned above. The same refers to the portraits of the female monastics executed in the church of Saint George in Pološko (1344/1345), whose calm countenances and rigidly configured ceremonial gestures do not reveal anything beyond the formal stature of a modestly structured female saint (Fig. 8). The standard approach to the construction of their "visual image", as well as the commonly exposed manner in the presentation of the portrait traits of Saint Sosana, depicted in the paraklession of the church of Saint Constantine and Helena in Ohrid (ca. 1400),[50] are some of the specific elements of embodiment of monastic beauty within the category of female saints. With the application of pale ochre for the tan, light brown for the shades and non-striking, darker colours for the robes, the holy nuns appear as symbols of a non-imposing spiritual elegance dedicated to the ideals of complete devotion to Christian virtues, thus fitting in our classification of saintly beauty defined by the features of *purity and grace*.

In the case of representation of the saintly figures of the *lady aristocrats*, the images radiate with feminine graciousness and tender physical attractiveness.[51] Toll and slender, elegant and graceful, beautiful and charming, they comprise all characteristics of desirable outlook in terms of facial, figural and fashionable appearance. Fair in the exhibition of the images, thin in the presentation of the bodies and modern in the display of the couture, the pictures of the female saints belonging to the category of nobility, radiate with facial charisma, figural energy and accentuated social potency. The luxurious garments ornamented with embroidery and decorated with precious stones, the elegant

[46] On some biographies of female saints in Byzantium cf. *Holy women of Byzantium. Ten saints' lives in English translation*, ed. A. M. Talbot, Washington 1996. On the sociological aspect of female saints in Byzantium v. P. Halsall, *Women's bodies, men's souls. Sanctity and gender in Byzantium*, Ph.D. Fordham University 1999.

[47] Maguire, *The icons of their bodies*, 28.

[48] On the role of the depicted female saints in the painted ensembles v. Sh. E. J. Gerstel, *Painted sources for female piety in Medieval Byzantium*, DOP 52 (1998) 89–111.

[49] Grozdanov, Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Fig. 27.

[50] G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971, 52.

[51] On the role of ladies in the Orthodox Church cf. E. Ganouri, *The lives of women saints in the Orthodox Church*, Athens 2009.

Fig. 9. Sts. Constantine and Helena in Ohrid, St. Catherine

silhouettes of the figures and the lively "demeanor" of Saint Barbara, Saint Kiryake and Saint Catherine depicted on the north portion of the western wall in the church of Saint George in Kurbinovo,[52] are the basic features of one of the earliest examples of creation of a group of attractive characters within the gallery of female saints.

The mild modellation of the images, the gracious contours of the bodies and the luxuriously designed costumes, altogether with the elegant motion as well as gentle facial expression, result in the most desirable form of a human beauty in the esthetic horizon of Byzantine painting, as displayed in the irresistibly beautiful portrait of Saint Catherine in the church of Saints Constantine and Helena in Ohrid (ca. 1400) (Fig. 9). Glowing ochre for the tan, silky pink nuances for the chicks, pale rose tones for the lips and a great palette of colours for the glamorous clothing, are the features of the chromatic diapason for the depiction of the sophisticated beauties of Christian religion. The refined complexion of the aristocratic ladies depicted in the church of Saint George in Pološko (1344/1345),[53] the noble facial expression of the feminine characters represented in the temple dedicated to Saints Peter and Paul in Berende (mid-fourteenth century) (Fig. 10), as well as the luxuriously adorned female saints executed in the fresco painting of the Holy Mother of God in Mateič church (1348–1352),[54] are some of the representative references for the creation of some of the

Fig. 10. Sts. Peter and Paul in Berende, St.Kiryake

most beautiful appearances in Byzantine painterly culture. Ennobled with the features of tenderness and kindness, dressed in colourful clothing and adorned with precious jewelry, they stand proud in the fresco ensembles of Byzantine churches as representatives of our last class of saintly beauty named *grace and fashion*.

In sum, although far from being a dominant or most perceptible component of the painterly concepts of Byzantine art, physical beauty has gained a significant role in the ideological determination of the saintly categories, appropriate to the social rank and religious mission of the depicted personages. In that regard, the exuberant youth and untamed triumphant temper of the holy warriors, the resolute determination and distinctively dignified character of the martyrs, the attentive vigilance and humanistic determination of the physician saints, the suggestive temper and sophisticated charisma of the bishops, the uncompromising corporeal aescetism of the eremites, the tender and graceful modesty of the nuns, as well as the fashionable and extravagant styling of the lady aristocrats, become features of their distinctive physical appearance. Radiating with charm and passion, glowing with energy and distinction or impressing with courtesy and gracious manners, the saints have not only dedicated their lives to the belief, but have also given their most presentable appearance to the magnificent vision of Christianity.

[52] Grozdanov, Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Fig. 28.

[53] D. Ćornakov, *Pološki manastir Sveti Georgi*, Skopje 2006, 75.

[54] Dimitrova, *Manastir Matejče*, Fig. LVII.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Byzantine wall-paintings*, Athens 1994.

Bakalova E., Karageorghis V., Leventis L., *The ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003.

Belting H., *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, Chicago 1994.

Buchthal H., *Some notes on Byzantine hagiographical portraiture*, Gazzete des Beaux-Arts 62 (1963).

Campbell S. J., Cole M. W., *Italian Renaissance art*, New York 2012.

Constantinides E. C., *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992.

Cooper J. E., Decker M. J., *Life and society in Byzantine Cappadocia*, Basingstoke 2012.

Dagron G., *Holy images and likeness*, DOP 45 (1991).

Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2002.

Dimitrova E., *The Church of Saint Niketas, village of Banjani*, in: *Skopje: seven monuments of art and architecture*, Skopje 2010.

Dimitrova E., Lilčić V., Antevska K., Vasilevski A., *Matka. Kulturno nasledstvo*, Ohrid 2011.

Dimitrova E., Korunovski S., Grandakovska S., *Srednovekovna Makedonija. Kultura i umetnost,* in: *Makedonija. Mileniumski kulturno-istoriski fakti*, Skopje 2013.

Ditchfield P. H., *The Arts of the Church*: *Symbolism of the saints*, London 2004[2].

Fiero G. K., *The Humanistic tradition III: European Renaissance, the Reformation and global encounter*, New York 2010[6.]

Gabelić S., *Manastir Konče*, Beograd 2008.

Ganouri E., *The lives of women saints in the Orthodox Church*, Athens 2009.

Gerstel Sh. E. J., *Painted sources for female piety in Medieval Byzantium*, DOP 52 (1998).

Grozdanov C., *Ohridskoto zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980.

Grozdanov C., Haderman-Misgviš L., *Kurbinovo*, Skopje 1992

Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.

Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991.

Djurić V. J., *Svetogorske ideje u slikarstvu Protatona*, Hilandarski zbornik 8 (1991).

Hahn C., *Picturing the text. Narrative in the life of the saints*, Art History 13 (1990).

Hahn C., *Portrayed on the heart. Narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through thirteenth century*, Berkeley 2001.

Halsal P., *Women's bodies, men's souls. Sanctity and gender in Byzantium*, Fordham University 1999 (unpublished doctoral dissertation).

Hartt F., Wilkins D., *History of Italian Renaissance art*. *Painting, sculpture, architecture*, Upper Saddle River 2011[7].

Hatzaki M., *Beauty and the male body in Byzantium. Perception and representations in art and text*, New York 2009.

Hawley R., *The dynamics of beauty in classical Greece*, in: *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity*, ed. D. Montserrat, London – New York 1998.

Holy women of Byzantium. Ten saints' lives in English translation, ed. A. M. Talbot, Washington 1996.

Kazhdan A., Patterson Ševčenko N., *Kosmas and Damianos*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* II, ed. A. Kazhdan, Oxford 1991.

Kazhdan A., Patterson Ševčenko N., *Panteleimon*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* III, Oxford 1991.

Kitzinger E., *Some reflections on portraiture in Byzantine art*, ZRVI 8 (1963).

Kuzman P., Dimitrova E., Tutkovski M., *Ohrid sub specie aeternitatis*, Ohrid 2010.

Ćornakov D., *Pološki manastir Sveti Georgi*, Skopje 2006.

Limberis V., *The cult of the martyrs and the Cappadocian fathers*, in: *Byzantine Christianity*, ed. D. Krueger, Minneapolis 2006.

Maguire H., *Disembodiment and corporality in Byzantine images of the saints*, in: *Iconography at the crossroads. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian art*, ed. B. Cassidy, Princeton 1993.

Maguire H., *The icons of their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.

Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995.

Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 226.

Pelekanidis S. M., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athens 1985.

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei*, Wien 1997.

Saward J., *The beauty and holiness and the holiness of beauty. Art, sanctity and the truth of Catholicism*, San Francisco 1997.

Simić-Lazar D., *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000.

Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000.

Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971.

Subotić G., Todorović D., *Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog*, ZRVI 34 (1975).

Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988.

Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993.

Underwood P. A., *The Kariye Djami III. The Frescoes*, New York 1966.

Velenis G. , *L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos*, Zograf 27 (1998–1999) 103–112.

Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005.

Walter Ch., *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003.

ЗОГРАФ 37 (2013) [77–86]

Обојене искре замишљених изгледа: светитељска лепота у очима посматрача

Елизабета Димитрова

Физичка лепота приказаних светитеља, то јест лепота њиховог лица и тела, никада није имала средишње место у истраживањима водећих византолога, иако је анализа визуелних одлика ликова и фигура у средњовековном сликарству православног Истока била део многобројних научних студија и радова. У том контексту одавно је прихваћено да је начин идеолошког конципирања и визуелног представљања светитељских ликова у Византији био у потпуности зависан од религиозне догме, као и од црквених канона утемељених још у ранохришћанском периоду. Ипак, захваљујући деликатном приступу византијских сликара особеном и веома сложеном естетском поретку различитих светитељских категорија, остварено је значајно сведочанство о начинима успостављања карактеристичног сликарског кода за приказивање њиховог „атрактивног" физичког изгледа. У раду је дата схема категоризације типолошких одлика у приказивању физичких елемената светитељских представа, која одражава њихову појавну привлачност у очима верника, посматрача. Према тој схеми, *свети ратници* се, због своје храбрости и бескомпромисног јунаштва, одликују мужевношћу и енергичним изгледом и припадају категорији коју обележавају *енергичност и пожртвованост*; *мученици*, који су се поносно жртвовали за хришћанство, добили су изглед поносних и елегантних стубова вере и сврстани су у категорију повезану с *пожртвованошћу и одважношћу*; *свети врачи* се у византијском сликарству појављују као симболи телесног и духовног здравља, те су на основу тога припали категорији утемељеној на *одважности и великодушности*; *архијереји*, чланови најпоштованијих црквених кругова, приказивани су у сликаним програмима као племенити и учени предводници верника, а красе их, у складу с тим, особине *великодушности и зрелости*, док су *пустиножитељи* добили изглед аскетских трибуна у „тихој" борби за чистоту вере, обележеној *зрелошћу и чистоћом*.

Када је реч о светитељкама, оне су – на основу података из житија – приказиване на два начина: као *монахиње* и као богате и гламурозне *даме племкиње*. Оне из прве групе, повезане са *чистотом и блаженством*, показују скрушен богобојажљив темперамент жена предатих вери. Ликови припадница друге групе зраче женственом грациозношћу и деликатном физичком привлачношћу, што им даје обележја *блаженства*, али и *стила*.

Патрональные изображения в программе росписей Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке

Владимир Сарабьянов*

Государственный Институт искусствознания, Москва

UDC 75.04:75.033](=161.1:476)"11"
75.041:271.2-36
DOI 10.2298/ZOG1337087S
Оригиналан научни рад

Росписи Спасо-Преображенской церкви (около 1161), раскрытые в процессе реставрации за последние несколько лет, содержат несколько тематических пластов, среди которых выделяется комплекс изображений, связанных с патрональной темой. Среди изображений выделяются фигуры святых, являющихся небесными покровителями членов полоцкой княжеской семьи, из которой происходила основательница монастыря и строительница Спасской церкви св. Евфросиния Полоцкая. Включение композиции «Воздвижение Креста Господня» в ряд патрональных святых выявляет смысловые параллели с ктиторским портретом Св. Софии Киевской и других киевских памятников XI-XII вв., где раскрывается идея вхождения Руси в содружество христианских народов. В то же время, патрональная программа тесно переплетена с функцией Спасской церкви как родовой усыпальницы св. Евфросинии.

Ключевые слова: Древнерусское искусство, Полоцкое княжество, средневековое искусство, иконография, патрональные изображения, ктиторы, родовая усыпальница, киевская традиция

The murals of Christ`s Transfiguration cathedral in Polotsk (ca. 1161), which were revealed during restoration in the last several years, include several thematic strata. Among them especially notable is a group of images, related to the patron saints. Distinguished among them are the figures of the patron saints of the Polotsk ducal family, to which St. Euphrosynia of Polotsk, the founder of the monastery and the builder of the Christ`s Church, belonged. The composition "Exaltation of the Cross" is set in one row with the patron saints, thus revealing semantic correlation with the ktitors` portrait in Kiev Saint Sophia and some other Kiev churches of tenth and eleventh centuries, where the idea of Russia becoming a member of Christian community is developed. At the same time, the patron theme is deeply intertwined with the purpose of the Christ`s Church to serve as a family burial for St. Euphrosynia.

Keywords: Old Russian art, Polotsk duchy, the art of Middle ages, iconography, patron images, ktetors, family burial, Kiev tradition.

Оценивая историю древнерусской художественной культуры, мало кто учитывает сейчас, что Полоцк в X–XI вв., наравне с Киевом и Новгородом, являлся одной из трёх столиц Древней Руси. Период правления князя Всеслава Полоцкого (1044–1101) является расцветом Полоцкого княжества, когда полоцкого оружия опасались все прилегающие княжества, включая первопрестольный Киев, на княжение в котором Всеслав претендовал как внук крестителя Руси Владимира Святого. В XIII в. Полоцкое княжество сошло с исторической сцены, а многочисленные храмовые постройки XI–XII вв. за последующие века были почти полностью разрушены. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке остаётся на сегодняшний день единственным домонгольским храмом Полоцкой земли, почти полностью сохранившим не только архитектуру, но и фресковую декорацию. Комплексное раскрытие древних фресок было начато лишь полтора десятилетия назад, и дало самые неожиданные результаты, поскольку на стенах этого небольшого храма почти полностью сохранились росписи XII века.

Спасская церковь, созданная и расписанная около 1161 г., в замысле её создательницы преп. Евфросинии имела несколько специфических функций. Храм являлся не только местом проведения богослужений, соответствующих монастырскому уставу, но также служил своего рода реликварием, в котором хранился знаменитый крест преп. Евфросинии с драгоценными частицами реликвий и мощей, включая бесценные частицы Крови, Древа и Гроба Господних.[1] В то же время, Спасская церковь была замышлена преп. Евфросинией и как семейная усыпальница. Об этом свидетельствует, прежде всего, сама архитектура храма, который отличается небольшими размерами, не предназначенными для многолюдных богослужений. Следует учитывать, что в монастыре к моменту строительства Спасской церкви уже существовал большой собор, посвящённый, вероятно, Георгию Победоносцу, который известен также как «храм-усыпальница», поскольку на его папертях были захоронены полоцкие епископы.[2] В отличие от собора, Спасская церковь отличается камерными параметрами. В её стенах в ходе последних реставрацион-

* vdsar@mail.ru

[1] Подробнее об этой теме v.: В. Д. Сарабьянов, *Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиньева монастыря,* in: *Образ Византии, Сборник статей в честь О. С. Поповой,* ed. А. В. Захарова, Москва 2008, 427–456.

[2] М. К. Каргер, *Храм-усыпальница в Евфросиниевском монастыре в Полоцке*, Советская археология 1 (1977) 240–247.

Ил. 1. Св. князья Борис и Глеб
Fig. 1. Saint princes Boris and Gleb

Ил. 2. Св. мученик Роман и св. князь Вячеслав Чешский
Fig. 2. Saint martyr Roman and Saint Wenceslaus prince of Czech

ных работ было обнаружено семь аркосолиев разных размеров, относящихся к первоначальному периоду строительства. Эти погребальные ниши со всей определённостью свидетельствуют о том, что в замысле преп. Евфросинии храм являлся семейной усыпальницей. Показательно, что традиция организации будущего погребения в виде аркосолия прослеживается по многим княжеским постройкам домонгольской Руси,[3] и это ещё раз подчеркивает семейный характер погребального замысла. Вне сомнения, погребения предполагались не для монашествующих, а именно для лиц из княжеского рода княжны Предславы – преподобной Евфросинии.

Закономерно предположить, что в росписях Спасской церкви значительное место отведено патрональной программе. Одним из последних реставрационных открытий явилась расчистка росписей XII в. в западном рукаве подкупольного креста ниже уровня хор, многие сюжеты которых непосредственно связаны с данной темой. Всю торцевую западную стену занимает монументальная композиция «Крестовоздвижение», а на боковых стенках представлены две пары мучеников: на севере изображены князья Борис и Глеб (Ил. 1), а на юге, напротив них, Роман и Вячеслав Чешский (Ил. 2). Все названные святые атрибутируются абсолютно безошибочно, поскольку здесь отлично читаются отлипы от сопроводительных надписей, не оставляющие сомнений в их идентификации.

Наибольший интерес представляет присутствие здесь Вячеслава князя Чешского, столь древние изображения которого были ранее неизвестны. Его присутствие оказывается ключевым для понимания нескольких смысловых линий в программе росписи Спасской церкви, и в первую очередь в контексте патрональной темы. Но прежде всего необходимо отметить очевидный факт проникновения праздников и памятей, связанных с западноевропейской традицией, что открывает перед нами большую и плодотворную тему. Исследователями неоднократно отмечалось обращение начального русского христианства к опыту латинской церкви, откуда, в частности, черпались источники для почитания различных праздников или святых. Наиболее широко известными является пример праздника Перенесения мощей Николая Чудотворца в Бари, отмечаемый в древнерусских месяце-

[3] Вл. В. Седов, *Погребения «святых князей» и архитектура княжеских усыпальниц древней Руси,* in: *Восточнохристианские реликвии,* ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 448–449; idem, *Княжеский заказ в архитектуре церкви Спаса-Преображения на Нередице,* Новгородский исторический сборник 8 (18) (2000) 46–49.

словах уже с конца XI в.,[4] при том что для Византии факт вывоза реликвий святителя Николая с территории Империи в Италию восприниматься только как акт вандализма над святыней. Другим примером подобного рода является особо значимое для Руси почитание Климента папы Римского, имя и образ которого оставались малоизвестными в Византии. Культ этого святого был обусловлен фактом переноса его мощей равноапостольным Владимиром Святославичем из Херсонеса в Киев, где они были положены в Дясятинной церкви, став первой общехристианской реликвией, попавшей на территорию Киевской Руси.[5] Этот ряд западноевропейских образцов и образов может быть существенно расширен, и одним из таких дополнений теперь является фигура Вячеслава князя Чешского, раскрытая в Спасской церкви.

На полоцкой фреске Вячеслав имеет внешность средовека с длинными волосами, которые спускаются на плечи несколькими прядями, чуть закрученными усами и короткой клиновидной бородкой (Ил. 3). Его нестандартный облик несёт на себе отпечаток портретности, и вероятно, что иконография святого, отображённая на полоцкой фреске, ещё близка к тем его изображениям, которые возникли вскоре после его мученической кончины и скорой канонизации. Почитание святого Вячеслава непосредственно связано с самым началом чешского христианства. Чехия приняла крещение от равноапостольного Мефодия в 874 г. при правителе Боривое, деде Вячеслава. После смерти Боривоя его дело продолжала его вдова и бабка Вячеслава Людмила, которая в 921 г. в ходе династической борьбы была убита своей невесткой и матерью Вячеслава Драгомирой. Вячеслав, достигнув зрелости, отстранил свою мать от власти и продолжил активную политику христианизации Чехии, восстановив дело своей бабки Людмилы, которая его воспитала в духе новой христианской веры. Политические обстоятельства привели к заговору против Вячеслава, который был возглавлен его младшим братом Болеславом. Житие святого повествует, что Болеслав, задумав убийство, пригласил Вячеслава в свой град, и последний, зная о коварных замыслах своего младшего брата, не предпринял при этом никаких мер и добровольно пошёл на смерть, приехав в назначенное место, где и был убит, причём Болеслав собственноручно нанёс ему одну из смертоносных ран. Это событие относится к 929 или, что более вероятно, 935 г. Через несколько лет при переносе могилы Вячеслава его мощи были обнаружены нетленными, и с тех пор он становится самым почитаемым святым и небесным покровителем Чехии. Показательно, что главным организатором его канонизации становится его брат-убийца Болеслав, раскаявшийся в содеянном.[6] Уже в 30-х гг. X в. составляется его краткое житие, а около 980 г. епископ Гумпольд пишет Легенду о Вячеславе, которая ложится в основу пространного жития святого.[7]

Ил. 3. Св. Вячеслав Чешский
Fig. 3. Saint Wenceslaus prince of Czech

Прославление Вячеслава Чешского как святого проходило под патронатом Римского престола, поскольку Чехия в X в. входила в Регенсбургскую епископию, но несмотря на это его культ очень рано проник на Русь. Очевидно, личность чешского князя в сознании первых русских христиан прочно ассоциировалась с Кирилло-Мефодиевской миссией, и поэтому Вячеслав сразу обрёл особый статус в сознании Русской Церкви. Весьма вероятно, что культ Вячеслава Чешского проник на Русь вскоре после его официальной канонизации. Ещё А. В. Флоровский допускал, что

4 О. В. Лосева, *Русские месяцесловы XI – XV веков*, Москва 2001, 102–103.

5 Рассмотрению разных аспектов древнерусской иконографии Климента папы Римского посвящены многочисленные работы. Наиболее полную библиографию v.: В. Д. Сарабьянов, *Культ св. Климента папы Римского и его отображение в новгородском искусстве XII в.*, in: *Ладога и религиозное сознание. ретьи чтения памяти Анны Мачинской, Старая Ладога, 20–22 декабря 1997 г. Материалы к чтениям*, Санкт-Петербург 1997, 34–38; Т. Ю. Царевская, *Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII века*, in: *Древнерусское искусство: Византия и древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*, Санкт-Петербург 1999, 260–271; В. Д. Сарабьянов, *Образ Климента Римского в Софии Киевской и его иконография в Византии и Западной Европе*, in: *Софійські читання 5: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнськького митсецтва» (м. Київ, 28–29 травня 2009 р.)*, Київ 2010, 331–347; Н. В. Верещагина, *Климент Римский – небесный покровитель Киевской Руси,* Одесса 2011.

6 *Православная энциклопедия, X*, Москва 2005, 166–168.

7 Обобщённые сведения о житиях Вячеслава Чешского и библиографию v.: *Словарь книжников и книжности Древней Руси, I*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1987, 181–183.

Вячеслав почитался на Руси как святой уже в конце X в., поскольку среди многочисленных жён Владимира Святославича присутствовали две чешские княжны.[8] Если мнение А. В. Флоровского представляется дискуссионным, то совершенно определённую информацию содержит «Сказание о Борисе и Глебе», написанное около 1050 г., где Вячеслав фигурирует в контексте грядущей мученической кончины князя Бориса (об этом будет сказано чуть ниже). Среди древнерусских канонических источников первое определённое упоминание о почитании Вячеслава находится в месяцеслове Архангельского Евангелия 1092 г., причём оно имеет здесь особые приметы. Согласно авторитетному мнению О. В. Лосевой, из 178 памятей Архангельского Евангелия только четыре не имеют ни евангельских чтений, ни ссылок к основной части апракоса. Не совпадая с основной массой текста по оформлению, эти четыре памяти отличаются, по мнению исследовательницы, и по происхождению, которое она убедительно связывает с латинскими источниками. Именно в эту малочисленную группу входит и память Вячеслава Чешского.[9] Следующее по хронологии упоминание святого князя находится в Новгородской Минее 1095–1096 гг., где уже присутствует служба Вячеславу, которая приведена на день его памяти 28 сентября.[10] Что касается его пространного жития, то славянский перевод был осуществлён по мнению ряда исследователей около 1060 г.[11] Следы влияния пространного жития учёные усматривают у Нестора в «Чтении о Борисе и Глебе» и в Житии Феодосия Печерского, а также в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона. В русском Прологе, составленном не позднее второй половины XII в., князь Вячеслав упоминается уже не только на день его памяти 28 сентября, но и 4 марта, когда отмечалось перенесение его мощей.[12] Таким образом, почитание Вячеслава Чешского на Руси к концу XI в. уже имело прочные основания и было оформлено по всем статьям. Заметим, что в византийских календарях его имя отсутствует.

Особого внимания заслуживает «Сказание о Борисе и Глебе», где Вячеслав, добровольно принявший смерть от своего заговорщика-брата, упоминается в связи с грядущей кончиной князя Бориса. Текст этого сочинения повествует о том, что оставленный воинами на реке Альте и ожидающий смерти, Борис вспоминает о Вячеславе: «Помышляшеть же мучение и страсть святаго мученика Никиты и святаго Вячеслава, подобно же сему бывъшю убиению, и како святей Варваре отець свой убойца бысть».[13] Это сравнение весьма показательно: Вячеслав Чешский, убитый младшим братом Болеславом, сравнивается с двумя широко почитавшимися раннехристианскими святыми, принявшими смерть за верность христианской вере от своих ближайших родственников. Никита Воин был царским сыном и был предан на смерть своим отцом, та же участь постигла и Варвару, казнённую отцом-язычником. Действительно, трагическая судьба Бориса и Глеба, убитых старшим братом Святополком, аналогична столь же драматичной судьбе Вячеслава Чешского. Однако это сравнение, казалось бы, напрашивающееся само собой, в то же время говорит и о том, что Вячеслав, канонизированный в Чехии, как уже говорилось, в 930-х гг., почитался на Руси как святой по крайней мере к моменту составления «Сказания». Таким образом, распространение культа Вячеслава на Руси можно смело отодвинуть в середину XI столетия, когда составлялось «Сказание о Борисе и Глебе», а его русское почитание не являлось следствием сходства его судьбы с Борисом и Глебом.

Ил. 4. Св. князь Глеб
Fig. 4. Saint Gleb

Показательно, что изображения Варвары и Никиты, упоминающихся в «Сказании о Борисе и Глебе», присутствуют в росписях Спасской церкви и находятся поблизости от изображения святых князей. Полуфигура Никиты Воина расположена ярусом выше, в уровне хор на северной стене западного рукава подкупольного креста, а напротив на южной стене представлен Евстафий Плакида. Полуфигура Варвары также составляет парное изображение двух святых жён и занимает западный люнет малого южного свода под хорами, топографически находясь за спиной

[8] А. В. Флоровский, *Чехи и восточные славяне*, *I*, Прага 1935, 42–43.

[9] Лосева, *Русские месяцесловы*, 84.

[10] *Ibid.*, 85.

[11] Публикацию жития Вячеслава и библиографию v. in: *Библиотека литературы Древней Руси* II, Санкт-Петербург 1999, 168–185, 523–527.

[12] *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, *I*, 182; О. В. Лосева, *Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII – первой трети XV веков,* Москва 2009, 253.

[13] *Библиотека литературы Древней Руси* I, Санкт-Петербург 1997, 334.

Ил. 5. Св. князь Борис
Fig. 5. Saint Boris

Ил. 6. Св. князь Борис. Миниатюра «Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского» (ГИМ Син. 262), первая четверть XII в.
Fig. 6. Saint prince Boris. Miniature of the "Didactic Gospel of Constantine the presbyter of Bulgaria" (Moscow, State Historical Museum, Syn. 262), 1100–1125

Вячеслава, тогда как в пандан ей на севере представлена царица Ирина. Не исключено, что подобное распределение названных святых поблизости от Вячеслава и расположенного напротив него Бориса было продиктовано именно процитированным выше текстом «Сказания», которое вполне могло быть известно Евфросинии Полоцкой, приходившейся сродницей Борису и Глебу и, вне всякого сомнения, особо почитавшей святых князей.

Итак, очевидное соотнесение фигуры князя Вячеслава Чешского и князей Бориса и Глеба могло быть навеяно сходством их судеб и их ролью в утверждении христианства среди славянских народов. Показательно, что все три князя имеют схожие иконографические особенности: они облачены в княжеские плащи-корзно и представлены в одинаковых позах, с мученическими крестами в правой руке, тогда как левой опущенной вниз рукой они придерживали мечи, изображения которых практически полностью утратились.[14] Схожие моменты просматриваются и в трактовке их внешности, которая во всех трёх случаях имеет явный портретный характер (Ил. 4, 5). В этом отношении изображение Бориса находит параллели с единичными живописными примерами его иконографии раннего XII в., в первую очередь с образом Бориса на миниатюре из «Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского» (ГИМ Син. 262), где святой имеет очень схожий юный круглолицый облик с едва показавшимися бородкой и усами (Ил. 6).

Эта рукопись обычно рассматривается в паре с другой миниатюрой из «Слов Ипполита Римского о Христе и антихристе» (ГИМ Чуд. 12), где также представлен юный князь – Борис или Глеб, что невозможно точно установить из-за утраты лика и подписи. Долгое время обе рукописи датировались рубежом XII–XIII вв., но недавние палеографические исследования Е. В. Ухановой убедительно показали, что кодексы относятся к более ранней эпохе, определяемой концом XI – первой четвертью XII в. Они действительно вышли из одного скриптория, в значительной степени принадлежат руке одного писца, происходят из южно-русских земель и, судя по высокому качеству рукописей, могут быть связаны с великокняжеским скрипторием, существовавшим в Киеве в первой четверти XII столетия.[15]

[14] Иконографический анализ изображений Бориса и Глеба в Спасском храме Евфросиньева монастыря v.: Д. А. Скобцова, *Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, in: *Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей, II*, ed. А. В. Захарова, Санкт-Петербург 2012, 162–167.

[15] Е. В. Уханова, *Об одном киевском скриптории последней четверти XI – начала XII в.*, in: *Палеография и кодикология: 300 лет после Монфокона. Материалы Международной научной кон-*

Ил. 7. Св. мученик Роман
Fig. 7. Saint martyr Roman

Ил. 8. Св. мученик Роман. Св. София, Киев. 1030-е гг.
Fig. 8. Saint martyr Roman. Saint Sophia in Kiev, 1030-1040

Концепцию Е. В. Ухановой развивает Э. С. Смирнова, связавшая их происхождение с Борисоглебским собором Вышгорода, окончательное строительство которого, как известно, завершилось в 1115 г., что может служить косвенным ориентиром для датировки манускриптов.[16] Вероятно, перед нами воспроизведение самого раннего образа Бориса, отражающее его начальную «вышгородскую» иконографию, начавшую формироваться ещё в середине XI столетия. Этот вывод следует из сообщения «Чтения Нестора», составленного в 1080-х гг., которое сообщает, что Ярослав Мудрый «украси церковь 5 верхъ и всякыми красотами,иконами и иными писмены», а над раками своих братьев «повеле же и на иконе святою написати, да входяще вернии людии в церковь ти видящее ею образъ написанъ, и акы самою зрящее, ти тако с верою и любовию покланяющеся има и целующее образъ ею».[17] Очевидно, лик Бориса на миниатюре «Слов Ипполита» ещё нёс в себе портретные черты святого князя. В этом отношении сходство образов Бориса на миниатюре и полоцкой фреске представляется весьма примечательным, поскольку для её исполнения, вероятнее всего, служил образ, привезённый из Вышгорода от мощей князей-страстотерпцев, и в этом конечно же проявилось особо пристрастное отношение к ним игуменьи Евфросинии.

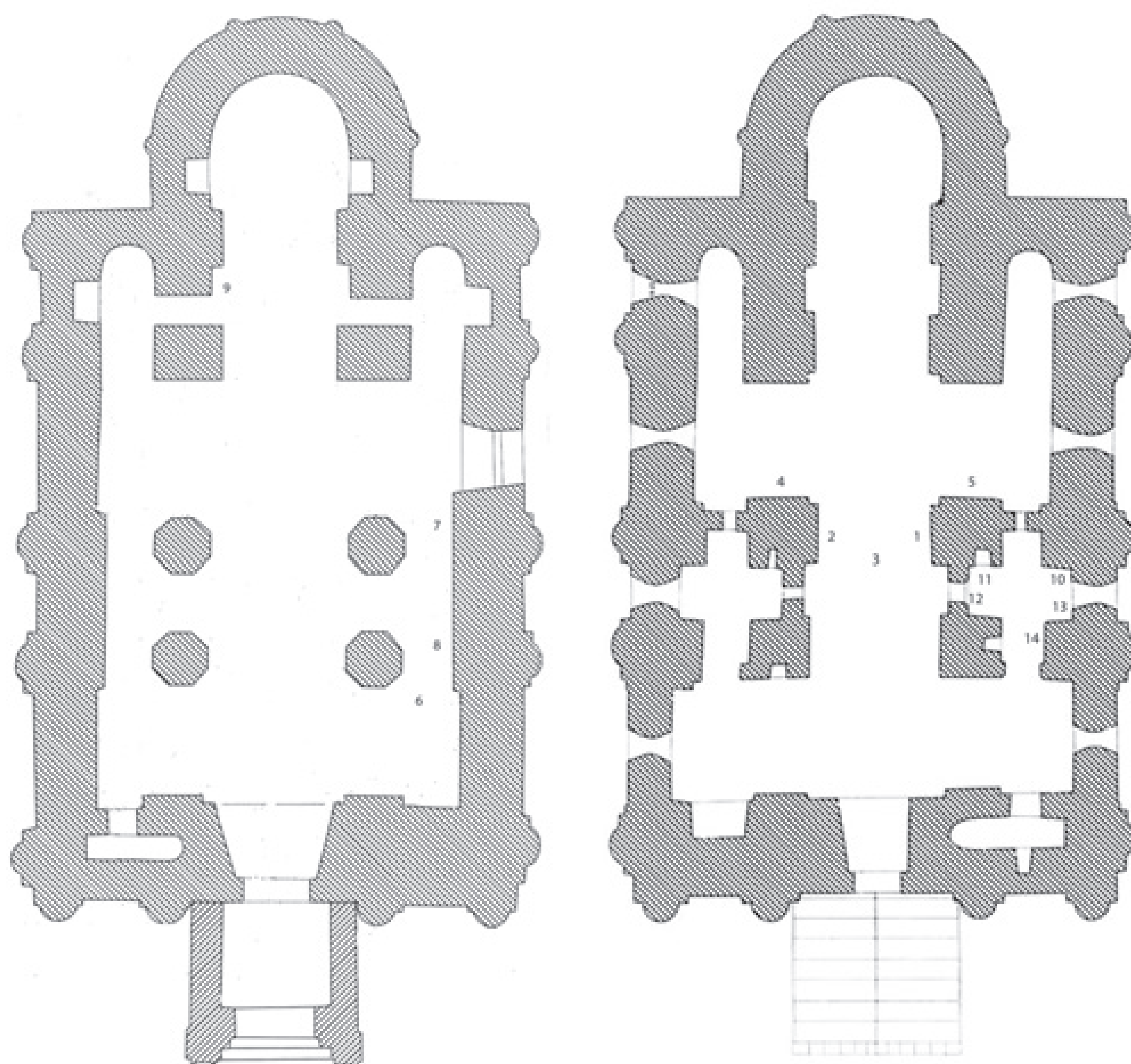
Казалось бы, главными побудительными мотивами включения князя Вячеслава в программу росписи Спасской церкви являлись историко-агиографические параллели. Сходство судьбы с одной стороны Вячеслава, а с другой Бориса и Глеба, знавших о готовящемся на них покушении, и при этом не предпринявших никаких действий против направленного против них династического заговора, говорит само за себя. Обоснованность такой параллели, а следовательно и объяснение их соседства в росписях Спасской церкви подтверждает приведённый выше отрывок текста из «Сказания о Борисе и Глебе». Напомним также, что князья Борис и Глеб Владимировичи были братьями полоцкого князя Изяслава Владимировича и соответственно прапрадедами преп. Евфросинии. Коротко напомним генеалогию её пращуров: сын Владимира Святославича Святого Изяслав стал полоцким князем ещё при отце, ему наследовал Брячеслав Изяславич (1001–1044), которого сменяет Всеслав Брячеславич – дед преп. Евфросинии, правивший Полоцким княжеством до 1101 г.

Однако соседство фигур князя Вячеслава и мученика Романа в росписях Спасской церкви явно нарушает эту казалось бы простую и стройную логику (Ил. 7). Именно фигура Романа переводит наши рас-

ференции, ed. М. Бибиков et al., Москва 2008, 225–229; idem, *Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха,* Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica I /, ed. К. Цукерман, Paris 2009, 117–156.

[16] Э. С. Смирнова, *Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции*, Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica I / ed. К. Цукерман, Paris 2009, 86–91. V. также: А. С. Преображенский, *Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI в.,* Москва 2010, 335–340; В. Д. Сарабьянов, *Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов*, in: *История русского искусства, 2/1: Искусство 20–60-х годов XII века*, Москва 2012, 209–212.

[17] Д. И. Абрамович, *Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им*, Петроград 1916, 18–19.



Ил. 9. Схема росписи патрональных изображений Спасской церкви (планы первого и второго этажей): 1. Св. Роман и св. Вячеслав Чешский; 2. Св. Борис и св. Глеб; 3. Крестовоздвижение; 4. Св. Георгий; 5. Св. Фёдор Тирон; 6. Два св. воина в Раю; 7. Св. Евфросиния Александрийская и св. София (?); 8. Св. Евдокия (?) и св. Евпраксия (?); 9. Мучение св. Дионисия Ареопагита; 10. Св. Никита; 11. Св. Варвара; 12. Св. Евфросиния Александрийская и св. Евдокия; 13. Св. Иоанн Богослов и св. Арсений Великий; 14. Св. Георгий (?) и св. Дмитрий (?); 15. Св. столпник Симеон Дивногорец (?); 16. Ктиторский портрет Евфросинии Полоцкой

Fig. 9. Scheme of the patron images of the Savior's church (plans of the first and the second floors): 1. Saint Roman and Saint Wenceslaus prince of Czech; 2. Saint Boris and Saint Gleb; 3. Exaltation of the Cross; 4. Saint George; 5. Saint Theodor Teron; 6. Two saint warriors in Paradise; 7. Saint Euphrosynia of Alexandria and Saint Sophia (?); 8. Saint Eudocia (?) and Saint Eupraxia (?); Martyrdom of Saint Dionysius the Areopagite; 10. Saint Nicetas; 11. Saint Barbara; 12. Saint Euphrosynia of Alexandria and Saint Eudocia; 13. Saint John the Theologian and Saint Arsenios the Great; 14. Saint George (?) and SaintDemetrius of Thessalonika (?); 15. Saint Symeon Stylites the Junior (?); 16. The ktetor portrait of Euphrosynia of Polotsk

суждения в патрональный контекст, для чего необходимо точно определить, чьими небесными покровителями могли быть изображённые здесь святые. Фигура мученика Романа не может быть связана с памятью князя-мученика Бориса Владимировича, который хотя и имел крестильное имя «Роман», однако согласно ряду авторитетных источников был крещён во имя Романа Сладкопевца[18] – дьякона, всегда изображавшегося в соответствующем богослужебном облачении. Среди многочисленных

[18] Абрамович, *Жития святых мучеников Бориса и Глеба*, 5–6. V. также: А. Ф. Литвина, Ф. Б. Успенский, *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики*, Москва 2006, 477–478, 520–522.

святых восточного менология архиепископ Сергий Спасский в своём капитальном «Полном месяцеслове Востока» называет только мучеников – около десяти Романов, что скорее всего вызвано известной календарной путаницей. Наиболее достоверными среди них являются трое: Роман мч. Самосатский, пострадавший 29 января вместе с Иаковом, Филофеем, Иперхием, Авивом, Иулианом и Перигорием в 297 г.; Роман мч. Римский, принявший мучение 10 августа вместе с архидьяконом Лаврентием, папой Сикстом и прочими (Феликиссим и Агапит дьяконы) в 258 г.; Роман диакон Кесарийской церкви, пострадавший вместе с отроком Варулом в 303 г. и внесённый в менлогий под 18 ноября.[19] Изображения этих святых достаточно редки, но, в частности, известна миниатюра Менология Василия II с парным изображением отрока Варула и Романа Кесарийского, который представлен старцем,[20] а также, предположительно, его же образ в Софии Киевской, где он изображён юношей с едва показавшейся бородой (Ил. 8).[21] В обоих случаях Роман изображён в патрицианских облачениях, а последний пример иконографически полностью аналогичен фреске Спасской церкви. Тем не менее, точно отождествить полоцкую фреску с одним из названных святых мы не можем, для этого нет твёрдых оснований. Кроме того, следует учитывать, что ещё один мученик Роман упоминается в древнейших русских менологиях Остромирова (1056–1057) и Архангельского (1092) Евангелий на 25 сентября, то есть на тот же день, на который приходится память Евфросинии Александрийской и именины полоцкой игуменьи.[22] Такие совпадения, как мы увидим, прослеживаются и в других случаях, и в формировании патрональной программы они могли сыграть свою немаловажную роль.

Но, вне всякого сомнения, существовала и иная причина размещения этих святых в западной зоне Спасской церкви. Возвратимся к образу князя Вячеслава. А. Ф. Литвина и Ф. Б. Успенский в своём фундаментальном исследовании об именах русских князей отмечают, что имя «Вячеслав» к XII столетию прочно вошло в состав русского месяцеслова и могло употребляться как крестильное, и в первую очередь в княжеской среде.[23] Это имя встречается и в XI столетии: его носил один из младших сыновей Ярослава Владимировича, хотя согласно исследованиям В. Л. Янина он имел крестильное имя «Меркурий».[24] Но в XII столетии имя «Вячеслав» встречается в родословиях князей достаточно часто, и весьма примечательно, что это имя носил родной брат Евфросинии Полоцкой, который упоминается в её Житии.[25] Сопоставление других сродников преподобной княжны выявляет выразительное совпадение с изображёнными в западном объёме святыми. Имена Борис, Глеб, Роман и Вячеслав были родовыми именами полоцкого княжеского дома. У Всеслава Полоцкого (деда преп. Евфросинии) было шесть сыновей, из которых известны старший Давыд, далее Рогволд – в крещении Борис, Глеб, Роман, Святослав-Георгий – отец преподобной, и Ростислав. Старший – Давыд Всеславич занимал полоцкий престол до 1127 г, когда он был изгнан полочанами, а на его место воссел Рогволд – Борис, прокняживший только год и умерший в 1128 г. Третьим сыном Всеслава был Глеб князь минский, умерший молодым в 1119 г. Четвёртый – Роман – скончался в 1116 г., но его память осталась в Житии преп. Евфросиньи, где говорится о том, что она приняла постриг от своей тётки Романовой, то есть вдовы князя Романа, возглавлявшей тогда женский монастырь при Софийском соборе Полоцка. Двое младших Всеславичей – Святослав-Георгий и Ростислав вместе с их сыновьями были высланы киевским князем Мстиславом Владимировичем в 1130 г. в Грецию, а в 1140 г. в Полоцк вернулись только их дети, из чего следует, что оба брата умерли в ссылке.

Ил. 10. Св. Георгий
Fig. 10. Saint George

Обратимся к системе расположения святых в западной части подкупольного пространства (Ил. 9). На восточной грани северного подкупольного столба

[19] Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока,* II, Москва 1997³, 28, 242.

[20] *El "Menologio" de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613)*, Madrid 2005, fol. 190.

[21] Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами*, Искусство христианского мира XI (2009) 233–234.

[22] Лосева, *Русские месяцесловы,* 162.

[23] Литвина, Успенский, *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.*, 3, 24.

[24] Л. В. Алексеев, *Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры*, 2, Москва 2006, 59.

[25] Литвина, Успенский, *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.,* 581–582.

Ил. 11. Св. Фёдор Тирон
Fig. 11. Saint Theodore Teron

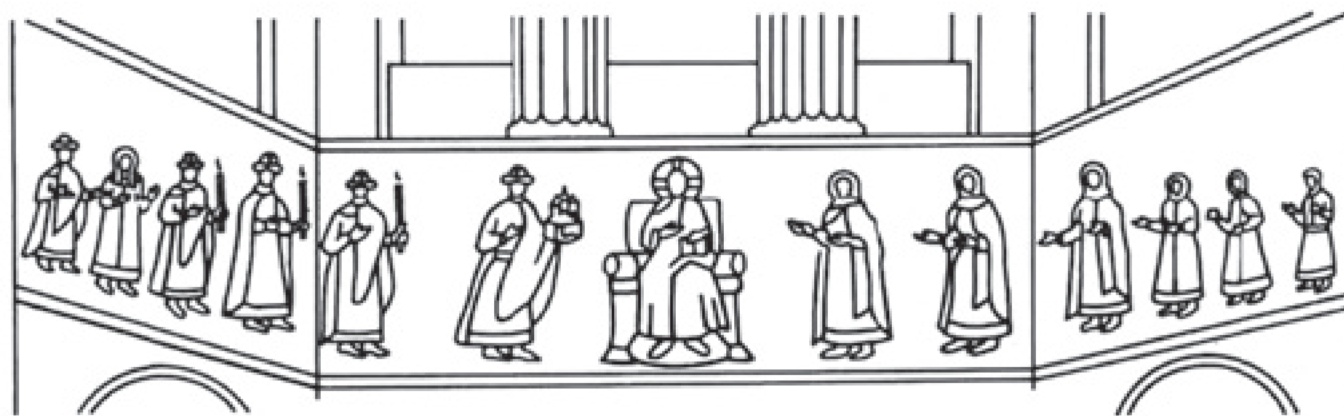
Ил. 12. Два св. воина в Раю
Fig. 12. Two saint warriors in Paradise

лицом к алтарю представлен великомученик Георгий, который, занимая столь почётное место, вне сомнения, мыслился в первую очередь как небесный патрон Святослава-Георгия – отца игуменьи Евфросинии (Ил. 10). На завороте плоскости столба на запад, на его южной грани, мы видим уже знакомых нам Бориса и Глеба – святых, соименных двум старшим братьям Георгия, и соответственно дядьям преподобной. Напротив, на северной плоскости юго-западного подкупольного столба, расположены изображения ещё двух небесных покровителей сродников Евфросиии – Романа, патрона ещё одного её дяди, и Вячеслава – патрона её брата.

Соотношение княжеских имён и святых показывают, что первичным в выборе святых данного объёма являлся патрональный принцип. Евфросиния выбирает святых покровителей своих ближайших родственников – отца, трёх его братьев и своего родного брата. Отметим, что к моменту создания росписей отец преподобной и все три его брата, небесные покровители которых включены в данную патрональную программу, уже давно умерли, так что эти изображения имели очевидный поминальный характер. В этом контексте можно интерпретировать и ещё одно изображение мученика-воина, не входящее в генеалогию полоцких князей, но весьма примечательное в связи с историей противостоянии Киева и Полоцка второй четверти XII в. Как известно, что небесным патроном князя Мстислава Киевского, сыгравшего роковую роль в судьбе и ссылке Всеславичей, был Феодор Тирон,[26] и именно он изображён на восточной грани юго-западного подкупольного столба (Ил. 11), находясь в пандан фигуре Георгия. Возможно, такая параллель надумана, но нельзя исключать, что в замысле патрональных изображений, составленных – как это представляется очевидным – самой преп. Евфросинией, этот образ мог играть миротворческую роль, являясь своего рода знаком примирения и прощения уже покойного Мстислава Владимировича († 1132) со стороны сродников Евфросинии, поскольку «блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими» (Мф. 5:9).

В этом контексте необычайно показательна недавно раскрытая фреска Спасской церкви в южном своде нартекс, относящаяся к расширенной композиции «Страшного Суда». Сцена включена в правую от входа в храм половину повествования, где расположены сцены Рая и блаженств. Мы видим двух святых воинов, которые возлежат в райском саду под ветвями раскидистого древа, напоминающего араукарию (Ил. 12). Святые имеют полное воинское облачение, включая доспехи, отсутствует лишь оружие, что

[26] Преображенский, *Ктиторские портреты средневековой Руси*, 120.



Ил. 13. Ктиторские портреты. Св. София, Киев. Реконструкция
Fig. 13. Portraits of the ktetors. Saint Sophia in Kiev. Reconstruction after A. Poppe

вполне обоснованно, учитывая их местонахождение. Их облик и иконография полностью идентичны фигурам Георгия и Фёдора Тирона на западных столбах предалтарного пространства, и хотя на райской сцене отсутствуют подписи, можно сделать предположение, что здесь представлены именно эти два святых воина – Георгий и Фёдор, которые, олицетворяя общее спасение и отдохновение в Раю после тяжких испытаний и мучений бренной жизни, всё же имеют и конкретные патрональные коннотации. Эта удивительная сцена, абсолютно выходящая за традиционные рамки содержания «Страшного Суда», могла быть навеяна общей концепцией Спасского храма как семейной церкви-усыпальницы, и за изображёнными здесь святыми воинами-мучениками для неё виделось не только обетование спасения праведников, но и личное моление за её отца и князя Мстислава, которые, будучи врагами на земле, молитвами самой преподобной обретали примирение и упокоение в вечной жизни.

Набор патрональных святых, сосредоточенных в западной зоне подкупольного креста, невольно вызывает аллюзии с ктиторским портретом Софии Киевской (1030-е гг.), который воплотил в себе идею вхождения новокрещёной Руси в сообщество христианских народов (Ил. 13). Эта тема, видимо, присутствовала во многих ансамблях монументальной живописи, ориентированных на киевский кафедрал. К сожалению, в подавляющей части памятников росписи зоны западного рукава утрачены, и лишь в Кирилловской церкви Киева (последняя треть XII в.) на торцевой стене под хорами сохранились фрагменты ктиторской композиции.[27] В этом контексте становится особо важной сцена «Крестовоздвижение», которая находится на западной стене в центре регистра святых патронов княжеской семьи Евфросинии Полоцкой (Ил. 14). В иконографическом замысле росписей эта композиция конечно же имеет принципиально важное, программное значение, и в ней сосредоточены многие темы идейного замысла фресковой декорации Спасского храма. «Крестовоздвижение», прежде всего, развивает тему Креста Господня, которая является одной из превалирующих в росписях Спасской церкви. Тема Креста Господня была особо выделена как смысловая доминанта, что было обусловлено, как говорилось выше, ролью церкви как храма-реликвария, в котором хранилась величайшая святыня Полоцкого княжества – реликварный крест, вложенный сюда преп. Евфросиньей в 1161 г. и содержавший величайшие святыни: частицу крови, Гроба и Древа Господних, частицу гроба Богоматери, мощи и реликвии Стефана Первомученика, Пантелеймона и Дмитрия Солунского. Очевидна смысловая параллель «Крестовоздвижения» с расположенной напротив алтарной «Евхаристией», где на престоле явно выделен процессионный крест, очень напоминающий крест-реликварий преп. Евфросинии.[28]

Однако представляется очевидной многоплановость данного сюжета, занимающего одно из главных мест в системе росписи Спасского храма. Едва ли не более важным представляется смысл самого сюжета «Крестовоздвижения» как утверждения новой веры, что проистекает из нестандартного иконографического состава данной сцены, который не знает аналогий в современном искусстве византийского мира. Традиционная иконография данного сюжета, хорошо известная по разнообразным византийским миниатюрам, представляет собой изображение процессии клириков, возглавляемой патриархом, который возносит крест на амвон и осеняет им пространство храма. Эта схема, воспроизводящая богослужебный обряд на праздник Воздвижения Креста, происходивший в Софии Константинопольской, разнится в деталях, но сохраняется достаточно стабильной на протяжении веков (Ил. 15).[29] Между тем, на полоцкой фреске присутствуют два принципиальных дополнения, существенно расширяющих смысл композиции. Центральную сцену фланкируют фигуры Константина и Елены, которые отсутствуют во всех известных византийских примерах данной иконографии. Их фигуры, заметно превышающие масштаб центральной части композиции, выводят сюжет за пределы литургической конкретики и придают всему изображению вселенский смысл, раскрывая идею ут-

[27] Подробнее об этой теме в росписях Спасской церкви v.: Сарабьянов, *Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой,* 427–456.

[28] Исчерпывающий анализ иконографии «Крестовоздвижения» с богатой библиографией v.: И. А. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии,* Москва 2005, 152–162.

[29] Об изображении «языков» в иконографии «Сошествия Св. Духа» v. обобщающую работу: Н. Озолин, *Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода,* Москва 2001, 149–184.

Ил. 14. Крестовоздвижение. Прорись композиции
Fig. 14. Exaltation of the Cross, drawing

верждения Церкви Христовой. Чрезвычайно показательны и изображения фигур, расположенных в арке под амвоном. Они представлены с воздетыми руками, их взоры устремлены вверх на крест в руках патриарха. Эта деталь композиции буквально воспроизводит иконографию «Сошествия Св. Духа» в её древнем варианте, где под фигурами апостолов обычно изображалась толпа «языков», то есть народы, принявшие апостольскую проповедь и вошедшие во Вселенскую Церковь ради обретения спасения.[30] Таким образом, перед нами совершенно оригинальный синтетический образ «Крестовоздвижения», очевидно, явившийся плодом совместного творчества заказчицы росписей игуменьи Евфросинии и работавших в храме художников. Соседство патронов княжеской семьи, как будто представляющих собой фронтальную процессию, развёрнутую к Воздвижению Креста с фигурами Константина и Елены, обретает в этом контексте новое понимание, созвучное ктиторскому портрету Софии Киевской: через посредство своих небесных патронов полоцкая княжеская семья входит в лоно Церкви и обретает в нём свое вечное спасение.

Сюжет «Крестовоздвижения» в таком понимании, особенно учитывая определённое сходство с композицией «Пятидесятницы», в ещё большей степени предстаёт как образ утверждения новой веры, и в этом отношении соседство с ним изображений святых князей не случайно. Вячеслав, Борис и Глеб, продолжая дело равноапостольных Кирилла и Мефодия, являлись созидателями в третьем поколении русского и чешского, а более широко славянского христианства. Расположенные рядом с «Крестовоздвижением», они создают синтетический образ новой Церкви, в которой Русь занимает своё законное место. Показательно, что их фигуры своими пропорциями точно совпадают с изображением Константином и Еленой, как бы составляя с ними единый пространственный ряд, тогда как сама сцена воздвижения Святого Креста выполнена в более мелком масштабе. Таким образом, росписи западного рукава подкупольного креста

30 В. Д. Сарабьянов, *Ктиторский портрет Софии Киевской и его традиция в монументальной живописи Древней Руси*, in: *Храм і люди. Збірка статей до 90–річчя з дня народження Сергія Олександровича Висоцького,* Київ 2013, 202–211.

Ил. 15. Крестовоздвижение. Миниатюра Менология Василия II (Vat. gr. 1613). Конец X в.
Fig. 15. Exaltation of the Cross. Miniature of Menologion of Basil II (Vat. gr. 1613). End of the tenth century.

Ил. 16. Св. Евфросиния Александрийская и св. мученица София (?)
Fig. 16. Saint Euphrosynia of Alexandria and Saint Sophia (?)

в этом регистре в иносказательной форме развивают идею ктиторского портрета Софии Киевской.[31]

Программный смысл изображений Вячеслава, Бориса и Глеба заключено в синтетическом понимании их образов. Они есть страстотерпцы и образцы христианской веры, они есть созидатели христианства среди славян, они есть покровители по крови и патроны по небесам княжеского рода Евфросинии Полоцкой. Глубинные смыслы этих образов здесь сливаются, и в этом заключается их роль и понимание как святых покровителей славянской Церкви, основанной равноапостольными Кириллом и Мефодием. В этом контексте образ Вячеслава Чешского открывает ещё одну смысловую грань: здесь вновь проявляются церковно-культурные взаимоотношения Руси и Запада, существовавшие на самом раннем этапе становления русского христианства, но впоследствии умышленно или невольно забытые. Эти взаимоотношения выходят за рамки традиционных представлений, в которых всё определялось русско-византийским вектором. В домонгольский период важнейшим для Руси являлся также и русско-европейский вектор, и существовало некое церковно-культурное пространство, объединявшее Русь и западных славян, а через них и другие страны Римского престола. Образ Вячеслава Чешского приоткрывает нам этот феномен, который достоин самого пристального изучения.

В свете рассмотренных фресок патрональной программы Спасской церкви получают осмысление и другие изображения, расположенные в разных зонах храма. Как уже говорилось, Спасская церковь мыслилась как семейная усыпальница, и аркосолии, свидетельствуя об этом, в то же время задают загадки своими росписями. Они раскрыты лишь частично, но из сохранившихся в них изображений ни одно не может быть истолковано как патрональное. Этому феномену можно дать, казалось бы, простое объяснение. Ведь росписи выполнялись ещё при жизни тех, для кого предназначались эти погребальные ниши, поэтому расположенные в них сюжеты представляют собой замкнутые мини-программы, очевидно, соотнесённые с общим характером заупокойных богослужений, без конкретного адресата, имя которого ещё не всегда было известно. Два больших аркосолия торцевых стен трансепта почти полностью погибли при растёске в них дверных проёмов, но, как будет показано ниже, с большой долей вероятности можно определить, для кого они предназначались. Что касается малых аркосолиев в средней части северной и южной стен, то нельзя исключать возможности организации здесь кенотафа, принимая во внимание, что старшие сродники Евфросинии, в том числе и её отец, вероятнее всего не вернулись из ссылки и были погребены неведомо где.

По крайней мере один из таких аркосолиев в центре южной стены с интереснейшей мини-программой росписи, даёт некоторые основания для высказанного предположения. Фрески этой небольшой ниши состоят из трёх сюжетов, два из которых имеют очевидный погребальный характер, что в полной мере сочетается с исходным предназначением аркосолия. На восточном склоне ниши изображено «Распятие» сокращённого иконографического извода, лишь с двумя предстоящими – Богоматерью и Иоанном Богословом. «Распятие» осмыслено здесь как алтарный образ, раскрывающий всю догматическую полноту богослу-

[31] В. Д. Сарабьянов, *Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря и иконографический замысел преп. Евфросинии Полоцкой*, Искусство христианского мира XII (2012) 152–153.

Ил. 17. Св. Евдокия (?) и св. Евпраксия (?)
Fig. 17. Saint Eudocia (?) and Saint Eupraxia (?)

Ил. 18. Св. Евфросиния Александрийская
Fig. 18. Saint Euphrosynia of Alexandria

жения и не требующий комментариев. Расположенная под ним небольшая квадратная ниша указывает на то, что здесь вероятнее всего проводились литийные службы. В дне аркосолия находится композиция, которая определяется как изображение Иоанна Дамаскина, сочиняющего «Канон на исход души», что полностью отвечает поминальному характеру данного малого объёма.[32] На западном склоне аркосолия представлены два воина-мученика в полном воинском облачении, которые атрибутируются как Орест и Меркурий. Эти святые воины в контексте данной мини-программы вероятнее всего носят вотивный характер, что позволяет с большой степенью предположительности связать их с патрональной программой всего храма.

В простенках между этими нишами находится несколько фигур, среди которых можно выявить святых, явно связанных с патрональной программой росписей. На южной стене выделяются четыре фигуры святых жён, которые давно привлекают внимание исследователей, поскольку именно они были раскрыты ещё на заре исследования памятника. Они расположены парами на двух лопатках южной стены, соответствующих аркам южного нефа (Ил. 16, 17). На восточной лопатке слева, открывая этот ряд, изображена преподобная в остроконечном куколе, чем акцентирован её великосхимнический сан. Святая в правой руке держит крест, левую повернула ладонью на зрителя. Уже давно стало очевидным, что здесь изображена преп. Евфросиния Александрийская – патронесса полоцкой игуменьи (Ил. 18). Некоторое сомнение в подобной атрибуции может вызвать крест в руке святой, который обычно воспринимается как знак мученичества, однако существует множество примеров, когда святые монахи изображаются с крестами, которые уподобляют иноческий подвиг добровольному мученичеству. Эта деталь, применимая только к иконографии преподобных, известна по многим памятникам начиная с ранней послеиконоборческой эпохи,[33] и таким образом она не противоречит предлагаемой идентификации. Такую атрибуцию подтверждают остатки сопроводительной надписи, где в начале имени довольно определённо читается буква Е, об этом же говорит и само расположение фигуры, которая размещена у игуменского места, где по традиции молился, а затем и погребался тот или иной преподобный создатель монастыря.[34] Такой интерпретации точно соответствует и топография погребальных аркосолиев, один из которых занимает весь простенок южной стены от арки

[32] Об этом иконографическом феномене v.: В. Д. Сарабьянов, *Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999),* ed. М. А. Орлова, Москва 2005, 328–331.

[33] И. А. Шалина, *Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение*, in: *Seminarium Bulkinianum II. К 70-летию со дня рождения В. А. Булкина.* Санкт-Петербург 2007, 167–202.

[34] В. Л. Янин, *Актовые печати древней Руси X–XV вв., I: Печати X–начала XIII в.*, Москва 1970, 234, № 121а; В. Л. Янин, П. Г. Гайдуков, *Актовые печати Древней Руси X–XV вв., III: Печати, зарегистрированные в 1970–1996 гг.*, Москва 1998, 127, № 121 е.

Ил. 19. Печать Евфросинии Полоцкой
Fig. 19. Seal of Euphrosynia of Polotsk

Ил. 20. Св. Евфросиния Александрийская. Фреска придела на хорах
Fig. 20. Saint Euphrosynia of Alexandria. Fresco of the chapel on the gallery

дьяконника до лопатки, где и изображена Евфросиния Александрийская. Вероятнее всего, именно здесь у образа своей небесной покровительницы и рядом с аркосолием, предназначенным для своего будущего погребения, стояла и молилась игумения Евфросиния во время храмовых богослужений.

Веским доводом в пользу такой атрибуции является указанная иконографическая особенность головного убора святой в виде остроконечного схимнического куколя, которая чрезвычайно редка для женских монашеских образов средневизантийского периода и встречается в эту эпоху в единичных случаях. Примечательно, что все изображения Евфросинии Александрийской, связанные с Полоцком, отличаются именно этой иконографической чертой. Таковы, прежде всего, обнаруженные в Новгороде две печати самой Евфросинии Полоцкой, на которых изображён образ её небесной покровительницы, запечатленный именно с этой иконографической особенностью (Ил. 19).[35] В таком же великосхимническом облачении преподобная изображена и на знаменитом кресте-реликварии, вложенном Евфросинией в Спасский храм в 1161 г.,[36] и в росписях так называемой «кельи преподобной Евфросинии», являвшейся приделом во имя Евфросинии Александрийской, где её фигура расположена справа от алтарного пространства, на традиционном месте храмового образа (Ил. 20). Тот же иконографический облик александрийской святой сохраняется и в многочисленных сценах её жития, составляющих основное ядро программы росписи этой небольшой придельной церкви (Ил. 21).[37] Таким образом, можно утверждать, что акцентация великосхимнической иконографии являлась инициативой самой полоцкой игуменьи, вероятнее всего, желавшей таким образом указать на промыслительное сходство своей судьбы с житием Евфросинии Александрий-

Ил. 21. Сцена из жития св. Евфросинии Александрийской. Фреска придела на хорах
Fig. 21. Scene from the Vita of Saint Euphrosynia of Alexandria. Fresco of the chapel on the gallery

---

[35] Л. В. Алексеев, *Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии),* Российская археология 2 (1993) 70–78.

[36] В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески*, Москва 2009, 199–216.

[37] *El "Menologio" de Basilio II*, fol. 67, 402.

ской. Показательно, что в византийских памятниках эта иконографическая особенность отсутствует, и она предстаёт перед нами в обычном головным покрове наподобие плата. Так она изображена на двух миниатюрах Ватиканского менология Василия II, конца X в. (*Vat. gr. 1613*, fol. 67, 402),[38] в Метафрастовых менологиях из Оксфорда, 1055/1056 г. (Oxford, Bodleian Library, *Barocci 230*, fol. 3v),[39] из Британской библиотеки в Лондоне, в.п. XI в. (London, British Library *Add. 11870*, fol. 188r),[40] а также из Библиотеки Марчиана в Венеции, рубежа XI–XII вв. [Marciana *gr. Z 586 (660)*].[41] Отметим, что в лондонской и оксфордской рукописях святая, аналогично полоцкой фреске, правой рукой держит перед грудью крест.

Три святые жены, расположенные в ряд с Евфросинией Александрийской, не сохранили своих имён, однако обилие патрональных изображений в системе росписи храма и здесь позволяет рассматривать эти образы в данном контексте. Рядом с Евфросинией изображена преподобномученица: на её монашескую принадлежность указывает открывающийся из-под рясы параманд, аналогичный облачению александрийской святой, но голову покрывает простой плат, обёрнутый вокруг шеи. Она изображена в такой же позе – с крестом в правой руке и левой, повёрнутой лицом на зрителя. Две мученицы на соседней западной лопатке также представлены в идентичной иконографии, но в их облачении отсутствуют параманды. Следуя логике патрональной программы, обозначенной в данной зоне росписей фигурой Евфросинии Александрийской, можно предположительно идентифицировать трёх святых жён как небесных покровительниц ближайших сродниц преп. Евфросинии Полоцкой – её матери Софии, а также двух её сестёр Евдокии и Евпраксии, уже принявших ко времени создания фресок монашеский постриг. Такой идентификации, не претендующей на абсолютную точность, в целом соответствует и иконография св. жён. София часто изображалась в преподобническом облачении, что прослеживается с древнейших примеров.[42] Что касается Евдокии и Евпраксии, то их изображения чрезвычайно редки, и это очень затрудняет определить закономерности их иконографии. Так, в Метафрастовых менологиях средневизантийского периода, систематизированных Н. Паттерсон Шевченко, они вовсе отсутствуют.

Мотивы патронального моления, сокровенной молитвы, обращённой к соименным святым своих сродников и близких, видимо, была чрезвычайно важна для преп. Евфросинии, что запечатлено в кресте-реликварии 1161 г., на котором изображены три категории образов. К первым относятся главные лица

Ил. 22. Мучение св. Дионисия Ареопагита
Fig. 22. Martyrdom of Saint Dionysius the Areopagite

христианского универсума – Спаситель, Богородица и Иоанн Предтеча, архангелы, четыре евангелиста, первоапостолы Пётр и Павел, три святителя – Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов. Вторую группу составляют те святые, чьи реликвии хранились в кресте – архидьякон Стефан, целитель Пантелеимон, мученик Дмитрий. Третья же категория имеет явный патрональный смысл, поскольку здесь изображены Евфросиния Александрийская, София и Георгий, то есть небесные покровители самой игуменьи и её родителей. Весьма вероятно, что в самих росписях патрональных сюжетов присутствует гораздо больше, чем мы сейчас можем расшифровать. Намёк на это содержится в одной из святительских композиций в алтаре храма, где изображена мученическая кончина Дионисия Ареопагита (Ил. 22), являвшегося святым патроном полоцкого епископа Дионисия († 1183), при котором, скорее всего, храм был расписан. Патрональная идея, применимо к сёстрам монастыря, окружавших преп. Евфросинию Полоцкую, могла определить состав 16 женских образов, расположенных на восьмигранных малых западных столбах храма. В качестве аналогии можно привести пример фресок церкви Спаса на Нередице (1191), где присутствовала широкая патрональная программа, соответствующая

38 I. Hutter, *Corpus der Byzantinischen miniaturenhandschriften,* I, Stuttgart 1978, fig. 172.

39 Ch. Walter, *The London September Metaphrast Additional 11870*, Зограф 12 (1981) fig. 22.

40 N. Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago – London 1989, 179.

41 Например, в Евангельских чтений из Ватиканской библиотеки (Vat. gr. 1156, fol. 253), XI в. (О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецкая, *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века*, Москва 2012, ил. 352).

42 Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002, 26–32.

Ил. 23. Св. Евфросиния Александрийская и св. Евдокия. Фреска придела на хорах
Fig. 23. Saint Euphrosynia of Alexandria and Saint Eudocia. Fresco of the chapel on the gallery

Ил. 24. Св. Арсений Великий и св. Иоанн Богослов. Фреска придела на хорах
Fig. 24. Saint Arsenios the Great and Saint John the Theologian. Fresco of the chapel on the gallery

функции храма как родовой усыпальницы новгородского князя Ярослава Владимировича и мемориала по его усопшим детям.[43]

Эти же патрональные настроения, завещанные Евфросинией Полоцкой её преемницам, определяют состав святых в росписях её кельи, которые были созданы, вероятно, уже в XIII столетии. Как уже говорилось, справа от алтарного объёма расположены два женских образа (Ил. 23). Первый из них не вызывает сомнения – это Евфросиния Александрийская, которая узнаётся и по характерному заострённому куколю, и по остаткам сопроводительной надписи. Рядом с ней мы видим мученицу, представленную в традиционной позе и облачении, с крестом в правой руке, но на фоне справа угадываются остатки имении ЕВДОКИЯ, что не оставляет сомнений в патрональном характере данного изображения. Особый интерес вызывает фигура апостола и евангелиста Иоанна Богослова (Ил. 24), который узнаётся не только по иконографии, но и по частично читающейся сопроводительной надписи ОАГИОС. ВАНЪ. Его фигура расположена слева от алтаря, что говорит об особом почитании святого, в чём могли сыграть решающую

Ил. 25. Св. Дмитрий Солунский (?) и св. Георгий Победоносец (?).Фреска придела на хорах
Fig. 25. Saint Demetrius of Thessalonika (?) and Saint George (?). Fresco of the chapel on the gallery

[43] Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002, 26–32.

Ил. 26. Св. столпник Симеон Дивногорец (?). Фреска придела на хорах
Fig. 26. Saint Symeon Stylites the Junior (?). Fresco of the chapel on the gallery

Ил. 27. Ктиторский портрет Евфросинии Полоцкой. Фреска придела на хорах
Fig. 27. The ktetor portrait of Euphrosynia of Polotsk. Fresco of the chapel on the gallery

роль календарные совпадения. Так, дни памяти Евфросинии Александрийской приходятся на 15 февраля и 25 сентября, тогда как память Иоанна Богослова отмечается 15 февраля и 26 сентября. Показательно, что память мученицы Евдокии 1 марта совпадает с воспоминанием о Семи отроках Эфесских и о святых отцах Третьего Вселенского собора, имевшего место в 431 году в Эфесе. Видимо, с этими фактами и было связано особое почитание сестрами-княжнами апостола Иоанна Богослова, жившего и погребенного в Эфесе, и именно совпадения церковного календаря могли определить выбор Евфросинии при заказе списка с чудотворной иконы Богоматери Эфесской, привезенной в Полоцк около 1155 г.[44]

Очевидно, тем же календарем объясняется и присутствие рядом с евангелистом Иоанном преподобного отца, который безошибочно определяется как Арсений Великий благодаря прекрасно читающейся сопроводительной надписи, сохранившейся в отлипах: О АГИОС АРЪСЕНИI. Он поминается Церковью 8 мая, в один день с Иоанном Богословом, имеющим в православном календаре пять поминальных дней. В житии Арсения, прославившегося как великими подвигами аскезы, так и его ролью учителя при сыновьях императора Феодосия Аркадии и Гонории, можно увидеть некоторую параллель с жизнью самой Евфросинии – не только строгой монахини, но просветительницы и наставницы. Патронально-мемориальный характер выбора святых распространялся и на другие образы, представленные в этом небольшом объёме. Так, расположенные на северной стене два юных мученика больше всего напоминают Георгия и Дмитрия Солунского (Ил. 25), что связывает их фигуры и с крестом-реликварием Евфросинии, где хранилась капля крови Дмитрия Солунского, и с небесным покровителем отца княжон Георгием Всес-

[44] Об истории полоцкого списка Богоматери Эфесской v.: И. А. Шалина, *Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы,* in: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси,* ед. А. М. Лидов, Москва 1996, 201–210.

лавичем.[45] Фигуру столпника на противоположной южной стене в этом контексте можно истолковывать как изображение Симеона Дивногорца (Ил. 26), в день памяти которого – 24 мая – преп. Евфросиния Полоцкая скончалась в Иерусалиме.[46]

Средоточием патрональной программы капеллы на хорах является ктиторский портрет самой Евфросинии, подносящей модель Спасского храма Спасителю, благословляющего с небес преподобную (Ил. 27). Он расположен в западной части придела на южном откосе входной арки, соответствуя традиции размещения ктиторских композиций в западной части храма. Евфросиния представлена без нимба, что свидетельствует о создании фрески ещё до оформления почитания её как святой, и не исключено, что портрет носит вторичный характер, являясь копией недошедшей до нас ктиторской композиции, находившейся в основном объёме Спасской церкви. Учитывая почти полную сохранность росписей 1161 г., можно ограничить потенциальное место расположения этого утраченного ктиторского изображения либо зоной западного портала, который был растёсан при одной из перестроек, либо большим южным аркосолием, который также был почти полностью уничтожен при перестройках XVIII–XIX вв. Показательно, что полоцкая преподобная изображена на портрете в остроконечном куколе, что указывает на её схимнический постриг и в то же время уподобляет её Евфросинии Александрийской, в «полоцкой» иконографии которой, как было показано выше, акцентировалась эта деталь облачения.

Рассмотренные патрональные изображения основного объёма показывают, что тема моления за своих сродников являлось одной из определяющих в функции Спасской церкви. В то же время, патрональная программа выходит за рамки чисто поминального контекста и в ней выражаются идеи общепросветительного характера, связанные с христианизацией Руси и конкретной ролью в этом процессе семьи преподобной Евфросинии, что нашло выражение в образах князей Вячеслава, Бориса и Глеба. Показательно, что патрональные акценты со всей определённостью присутствуют и в кресте-реликварии 1161 г., и в созданной десятилетиями позже росписи придельной церкви Евфросинии Александрийской на хорах храма, что указывает на преемственность поминальной традиции. Эта особенность церкви как места упокоения семьи преподобной нашла яркое отражение прежде всего в самой архитектуре, где присутствует семь аркосолиев и несколько литийных ниш, предназначенных для совершения поминальных богослужений. Погребальной функции и архитектуре, как было показано, вторила роспись храма, в которой патрональные изображения, акцентирующие тему моления за членов семьи Евфросинии перед их небесными покровителями, должна была прочно переплетаться с общей погребальной программой, которой во многом посвящена нижняя зона декорации. Сейчас ещё рано давать этой программе глобальную оценку, поскольку аркосолии раскрыты лишь частично и мы не знаем полного состава расположенных в них сюжетов, но можно с уверенностью сказать, что это будет одна из интереснейших страниц в изучении храма, созданного преп. Евфросинией Полоцкой.

[45] Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря*, 212–216.

[46] Преображенский, *Ктиторские портреты средневековой Руси*, 136.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Абрамович Д. И., *Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им*, Петроград 1916, 18–19 [Abramovich D. I., *Zhitii͡a svi͡atykh muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby im*, Petrograd 1916].

Алексеев Л. В., *Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры*, 2, Москва 2006 (Alekseev L. V., *Zapadnye zemli domongol'skoĭ Rusi. Ocherki istorii, arkheologii, kul'tury,* 2, Moskva 2006).

Алексеев Л. В., *Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии),* Российская археология 2 (1993) 70–78 [Alekseev L. V., *Krest Evfrosinii Polockoĭ 1161 goda v srednevekov'e i v pozdneĭshie vremena (K 830-letii͡u znamenitoĭ relikvii),* Rossiĭskai͡a arkheologiia 2 (1993) 70–78].

Библиотека литературы Древней Руси, I–II, Санкт-Петербург 1997–1999 (*Biblioteka literatury drevneĭ Rusi,* I–II, Sankt-Peterburg 1997–1999)

Царевская Т. Ю., *Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII века*, in: *Древнерусское искусство: Византия и древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*, Санкт-Петербург 1999, 260–271 [T͡sarevskai͡a T. IU., *Obraz sv. Klimenta Rimskogo v novgorodskom iskusstve XIII veka*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantii͡a i drevnai͡a Rus'. K 100-letiiu Andrei͡a Nikolaevicha Grabara (1895–1990)*, Sankt-Peterburg 1999, 260–271].

El "Menologio" de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613), Madrid 2005.

Флоровский А. В., *Чехи и восточные славяне*, *I*, Прага 1935 (Florovskiĭ A. V., *Chekhi i vostochnye slavi͡ane, I*, Praga 1935).

Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д., *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами*, Искусство христианского мира XI (2009) 233–234 [Gerasimenko N. V., Zakharova A. V., Sarab'ianov V. D., *Izobrazhenii͡a sviatykh vo freskakh Sofii Kievskoĭ. Zapadnoe prostranstvo osnovnogo ob"ema pod khorami*, Iskusstvo khristianskogo mira XI (2009) 233–234].

Hutter I., *Corpus der Byzantinischen miniaturenhandschriften, I*, Stuttgart 1978.

Каргер М. К., *Храм-усыпальница в Евфросиниевском монастыре в Полоцке*, Советская археология 1 (1977) 240–247 [Karger M. K., *Khram-usypal'nica v Evfrosinievskom monastyre v Polocke*, Sovetskai͡a arkheologii͡a 1 (1977) 240–247].

Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б., *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики,* Москва 2006 (Litvina A. F., Uspenskiĭ F. B., *Vybor imeni u russkikh kniazeĭ v X–XVII vv. Dinasticheskai͡a istorii͡a skvoz' prizmu antoponimiki*, Moskva 2006).

Лосева О. В., *Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII – первой трети XV веков,* Москва 2009 (Loseva O. V., *Zhitii͡a russkikh svi͡atykh v sostave drevnerusskikh prologov XII – pervoĭ treti XV vekov*, Moskva 2009).

Лосева О. В., *Русские месяцесловы XI–XV веков*, Москва 2001 (Loseva O. V., *Russkie mesi͡aceslovy XI–XV vekov,* Moskva 2001).

Озолин Н., *Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода,* Москва 2001 (Ozolin N., *Pravoslavnai͡a ikonografii͡a Piatidesiatnit͡sy. Ob istokakh i ėvoliut͡sii vizantiĭskogo izvoda*, Moskva 2001).

Patterson Ševčenko N., *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago – London 1989.

Пивоварова Н. В., *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002

(Pivovarova N. B., *Freski t͡serkvi Spasa na Nereditse v Novgorode. Ikonograficheskai͡a programma rospisi*, Sankt-Peterburg 2002).

Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А., *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века*, Москва 2012 (Popova O. S., Zakharova A. V., Oret͡skaia I. A., *Vizantiĭskai͡a miniati͡ura vtoroĭ poloviny X – nachala XII veka*, Moskva 2012).

Православная энциклопедия, X, Москва 2005 (*Pravoslavnai͡a ėnt͡siklopediia, X,* Moskva 2005*)*.

Преображенский А. С., *Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI в.,* Москва 2010 (Preobrazhenskiĭ A. S., *Ktitorskie portrety srednevekovoĭ Rusi. XI – nachalo XVI v*., Moskva 2010).

Сарабьянов В. Д., *Ктиторский портрет Софии Киевской и его традиция в монументальной живописи Древней Руси*, in: *Храм і люди. Збірка статей до 90–річчя з дня народження Сергія Олександровича Висоцького,* Київ 2013, 202–211 (Sarab'i͡anov V. D., *Ktitorskiĭ portret Sofii Kievskoĭ i ego tradit͡siia v monumental'noĭ zhivopisi Drevneĭ Rusi*, in: *Hram i li͡udi. Zbirka stateĭ do 90-richchi͡a z dni͡a narozhdenni͡a Sergii͡a Oleksandrovicha Visot͡s'kogo*, Kiïv 2013, 202–211).

Сарабьянов В. Д., *Культ св. Климента папы Римского и его отображение в новгородском искусстве XII в.*, in: *Ладога и религиозное сознание. Третьи чтения памяти Анны Мачинской, Старая Ладога, 20–22 декабря 1997 г. Материалы к чтениям*, Санкт-Петербург 1997, 34–38 (Sarab'i͡anov V. D., *Kul't sv. Klimenta papy Rimskogo i ego otobrazhenie v novgorodskom iskusstve XII v*., in: *Ladoga i religioznoe soznanie. Tret'y chteniia pamiati Anny Machinskoĭ, Staraia Ladoga, 20–22 dekabria 1997 g. Materialy k chteniiam*, Sankt-Peterburg 1997, 34–38).

Сарабьянов В. Д., *Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря и иконографический замысел преп. Евфросинии Полоцкой*, Искусство христианского мира XII (2012) 152–153 [Sarab'i͡anov V. D., *Mir knizhnosti vo freskakh Spasskoĭ t͡serkvi Evfrosin'eva monastyria i ikonograficheskiĭ prep. Evfrosinii Polockoĭ*, Iskusstvo hristianskogo mira XII (2012) 152–153].

Сарабьянов В. Д., *Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999),* ed. М. А. Орлова, Москва 2005, 328–331 (Sarab'i͡anov V. D., *Monasheskai͡a tema vo freskakh sobora Rozhdestva Bogoridit͡sy Antonieva monastyria v Novgorode*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii. 2000-letii͡u khristianstva. Pami͡ati O. I. Podobedovoĭ (1912–1999)*, ed. M. A. Orlova, Moskva 2005, 328–331).

Сарабьянов В. Д., *Образ Климента Римского в Софии Киевской и его иконография в Византии и Западной Европе*, in: *Софійські читання 5: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнського митсецтва» (м. Київ, 28–29 травня 2009 р.)*, Київ 2010, 331–347 [Sarab'i͡anov V. D., *Obraz Klymenta Rymskogo v Sofyy Kyevskoĭ y ego ykonografyia v Vyzantyy y Zapadnoĭ Evrope,* in: *Sofiĭsk'ki chytanniia 5: Materialy V mizhnarodnog naukovo-praktichnoĭ konferent͡scii „Dukhovnyĭ potent͡sial ta istorichnyĭ kontekst khristiiansk'kogo mit͡setstva" (m. Kyïv, 28–29 travnia 2009 r.)*, Kyïv 2010, 331–347].

Сарабьянов В. Д., *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески*, Москва 2009 (Sarab'i͡anov V. D., *Spaso-Preobrazhenskai͡a t͡serkov' Evfrosin'eva monastyri͡a i eë freski*, Moskva 2009).

Сарабьянов В. Д., *Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиньева монастыря,* in: *Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой,* ed. А. В. Захарова, Москва 2008, 427–456 (Sarab'i͡anov V. D., *Khram-relikviariĭ prepodobnoĭ Ėvfrosin'eva monastyri͡a*, in: *Obraz Vizantii. Sbornik stateĭ v chest' O. S. Popovoĭ*, ed. A. V. Zakharova, Moskva 2008, 427–456).

Сарабьянов В. Д., *Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов*, in: *История русского искусства, 2/1: Искусство 20–60-х годов XII века*, Москва 2012, 209–212 (Sarab'i͡anov V. D., *Zhivopis' serediny 1120-kh – nachala 1160-kh godov*, in: *Istorii͡a russkogo iskusstva, 2/1: Iskusstvo 20–60-kh godov XII veka*, Moskva 2012, 209–212).

Седов В., *Княжеский заказ в архитектуре церкви Спаса-Преображения на Нередице,* Новгородский исторический сборник 8 (18) (2000) 46–49 [Sedov V., *Kni͡azheskiĭ zakaz v arkhitekture t͡serkvi Spasa-Preobrazhenii͡a na Nereditse*, Novgorodskiĭ istoricheskiĭ sbornik 8 (18) (2000) 46–49].

Седов В., *Погребения «святых князей» и архитектура княжеских усыпальниц древней Руси,* in: *Восточнохристианские реликвии,* ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 448–449 (Sedov V., *Pogrebenii͡a "svi͡atykh kniazeĭ" i arkhitektura kni͡azheskikh usypal'nit͡s drevneĭ Rusi*, in: *Vostochnokhristianskie relikvii*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2003, 448–449).

Скобцова Д. А., *Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, in: *Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей, II*, ed. А. В. Захарова, Санкт-Петербург 2012, 162–167 (Skobtsova D. A., *Obrazy svi͡atykh kni͡azeĭ Borisa i Gleba v rospisi Spaso-Preobrazhenskoĭ t͡serkvi Evfrosin'eva monastyri͡a v Polt͡scke*, in: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. Sbornik nauchnykh stateĭ, II*, ed. A. V. Zakharova, Sankt-Peterburg 2012, 162–167).

Словарь книжников и книжности Древней Руси, I, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1987 (*Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevneĭ Rusi, I*, ed. D. S. Likhachev, Leningrad 1987).

Смирнова Э. С., *Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции*, Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica I / ed. К. Цукерман, Paris 2009, 86–91 (Smirnova Ė. S., *Rannie ėtapy ikonografii svi͡atykh kni͡azeĭ Borisa i Gleba. Vopros vizantiĭskikh obrazt͡sov i slozhenii͡a russkoĭ tradit͡sii*, Boriso-Glebskiĭ sbornik / Collectanea Borisoglebica I /, ed. K. T͡sukerman, Paris 2009, 76–91).

(Спасский) Сергий, архиеп., *Полный месяцеслов Востока, II*, Москва 1997 [(Spasskiĭ) Sergiĭ, arkhiep., *Polnyĭ mesi͡at͡soslov Vostoka, II*, Moskva 1997].

Шалина И. А., *Реликвии в восточнохристианской иконографии,* Москва 2005 (Shalina I. A., *Relikvii v vostochnohristianskoĭ ikonografii*, Moskva 2005).

Шалина И. А., *Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы,* in: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси,* ed. А. М. Лидов, Москва 1996, 201–210 (Shalina I. A., *Bogomater' Ėfesskai͡a-Polotskai͡a-Korsunskai͡a-Toropetskai͡a: istoricheskie imena i arhetip chudotvornoĭ ikony*, in: *Chudotvornai͡a ikona v Vizantii i Drevneĭ Rusi*, ед. A. M. Lidov, Moskva 1996, 201–210).

Шалина И. А., *Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение,* in: *Seminarium Bulkinianum, II. К 70-летию со дня рождения В. А. Булкина,* Санкт-Петербург 2007, 167–202 (Shalina I. A., *Lokalizat͡sii͡a pogrebniĭ russkikh chudotvort͡sev v monastyrskikh khramakh i ikh simvolicheskoe znachenie*, in: *Seminarium Bulkinianum, II. K 70-letiiu so dni͡a rozhdeniia V. A. Bulkina*, Sankt-Peterburg 2007, 167–202).

Уханова Е. В., *Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха,* Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica, I /, ed. К. Цукерман, Paris 2009, 117–156 (Ukhanova E. V., *Drevneĭshie izobrazhenii͡a sv. kni͡aza Borisa. K istorii biblioteki Vladimira Monomakha*, Boriso-Glebskiĭ sbornik / Collectanea Borisoglebica, I/, ed. K. Tsukerman, Paris 2009, 117–156).

Уханова Е. В., *Об одном киевском скриптории последней четверти XI – начала XII в.*, in: *Палеография и кодикология: 300 лет после Монфокона. Материалы Международной научной конференции*, ed. М. Бибиков et al., Москва 2008, 225–229 (Ukhanova E. V., *Ob odnom kievskom skriptorii posledneĭ chetverti XI – nachala XII v.,* in: *Paleografii͡a i kodikologii͡a: 300 let posle Monfokona. Materialy Mezhdunarodnoĭ nauchnoĭ konferent͡sii*, ed. M. Bibikov et al., Moskva 2008, 225–229).

Верещагина Н. В., *Климент Римский – небесный покровитель Киевской Руси,* Одесса 2011 (Vereshchagina N. V., *Kliment Rimskiĭ – nebesnyĭ pokrovitel' Kievskoĭ Rusi*, Odessa 2011).

Walter Ch., *The London September Metaphrast Additional 11870*, Зограф 12 (1981) fig. 22.

Янин В. Л., *Актовые печати древней Руси X–XV вв., I: Печати X–начала XIII в*., Москва 1970 (I͡Anin V. L., *Aktovye pechati drevneĭ Rusi X–XV vv., I: Pechati X-nachala XIII v*., Moskva 1970).

Янин В. Л., Гайдуков П. Г., *Актовые печати Древней Руси X–XV вв., III: Печати, зарегистрированные в 1970–1996 гг.*, Москва 1998 (I͡Anin V. L., Gaĭdukov P. G., *Aktovye pechati Drevneĭ Rusi X–XV vv., III: Pechati, zaregistritovannye v 1970–1996*, Moskva 1998).

Представе патрона у програму живописа Спасове цркве манастира Свете Ефросиније у Полоцку

Владимир Сарабјанов

Спасова црква (црква Христа Спаситеља), подигнута и осликана око 1161. године захваљујући светој Ефросинији Полоцкој, пореклом из владарске династије православних кнезова Полоцких, имала је неколико посебних функција. Храм није био само место обављања богослужења већ је служио и као нека врста реликвијара у којем је чуван Ефросинијин чудотворни крст с драгоценим честицама реликвија и моштију, укључујући и честице крви, Крсног дрвета и Гроба Господњег од непроцењиве вредности. Преподобна Ефросинија истовремено је Спасову цркву замислила и као породичну гробницу. Ти чиниоци умногоме су определили програм живописа храма, у којем је значајно место додељено представама патрона. Фигуре светитеља повезане с програмом патрона груписане су у западном делу цркве и у доњој зони јужног зида. У западном краку крста под куполом, у нивоу хора, приказана су два пара светитеља – Борис и Глеб на северном зиду и Роман и Венцеслав Чешки на јужном. Најзначајнија је јединствена представа кнеза Венцеслава Чешког, западноевропског светитеља уврштеног у стари руски календар још у XI веку. Венцеслав је био убијен у династичкој завери коју је предводио његов рођени брат, а сличност кнежеве судбине са убиством Бориса и Глеба на први поглед оправдава постојање његовог лика у програму живописа западног дела Спасове цркве. Подробнија анализа, међутим, показује да се сва четворица наведених светитеља појављују као небески патрони најближих сродника свете Ефросиније. Старија браћа њеног оца звала су се Борис, Глеб и Роман, док је њен млађи брат носио крштено име Венцеслав.

Штавише, на источној страни северозападног стуба у истом нивоу представљена је фигура светог Георгија Победоносца, небеског покровитеља оца свете Ефросиније, а на југозападном стубу као пандан тој фигури приказан је свети Теодор Тирон. Очигледно је да је свети Теодор Тирон такође уврштен у ред светих патрона, на шта указује посебна околност. Кијевски кнез Мстислав, на крштењу Теодор Тирон, последњи од великих кнезова са суштинском влашћу над Кијевском Русијом, имао је кључну улогу у судбини Ефросинијине породице – године 1330. све њене мушке чланове прогнао је у Византију. Из егзила се 1140. године вратио само најмлађи полоцки кнез, док је Ефросинијин отац умро у изгнанству. И поред тога, фигуре светих покровитеља кнеза Мстислава и Ефросинијиног оца представљене су као пандани на једном од најважнијих места – испред олтара. Уз то, покровитељско значење може се видети и у јединственој композицији Страшног суда. У рајском врту приказана су двојица војника у којима је могуће препознати светог Георгија и светог Теодора Тирона. Јасно је да је замисао свете Ефросиније била да у рају помири заклете непријатеље – свог оца и кијевског кнеза Мстислава.

У доњој зони живописа теме светих патрона даље се развијају. На јужном зиду истиче се фигура свете Ефросиније Александријске, небеске покровитељке полоцке игуманије, а поред ње се највероватније налазе света Софија, света Евдоксија и света Евпраксија – покровитељке храмова које су подигле њена мајка и две сестре. У доњој зони зидова храма откривено је седам аркосолијума, гробних места намењених члановима породице свете Ефросиније и, сходно томе, програм стојећих фигура умногоме је повезан с темом светих патрона Спасове цркве.

Тема светих патрона била је изузетно важна за Ефросинију Полоцку. О томе сведочи и крст реликвијар који је похранила у Спасовој цркви, као и то што су у храму били приказани њени небески покровитељи и покровитељи њених родитеља – мученици света Софија и свети Георгије Победоносац. Поред тога, теме светих патрона у великој су мери одредиле репертоар светитеља представљених у капели на хору Спасове цркве, чији је живопис настао у XIII веку.

Picturing Christ's childhood: some examples of a rare iconographic theme inspired by the Infancy Gospels*

Leonela Fundić**

Australian Catholic University, Centre for Early Christian Studies, Brisbane

UDC 75.052.033»12/13»
75.046.3:271.2-312.3/.4
DOI 10.2298/ZOG1337103F
Оригиналан научни рад

Abstract: This article examines Byzantine wall paintings dated to the thirteenth and fourteenth century depicting a rare iconographic theme of Jesus's childhood inspired by the Infancy Gospels. The iconography shows the Virgin Mary leading the child Jesus by the hand. The child is depicted holding different objects, such as a writing tablet, an unfurled scroll, or a wicker basket filled with flowers or fruits. Several of the scenes under examination have been hitherto misidentified or altogether unknown. In addition to this, the article interprets these representations in a broader iconographic context and addresses the possible origin of the theme.

Keywords: Child Christ, Virgin Mary, Infancy Gospels, Byzantine Art, Western Medieval Art, Schooling, St. John the Baptist, Crete, Greece, writing tablets, wicker basket, thirteenth and fourteenth century

Images of the Virgin Mary leading child Jesus by the hand, accompanied by different objects such as a writing tablet, book, staff, wicker basket filled with flowers or fruits were widespread in Western Medieval Art. Images of this kind start to appear at the beginning of the thirteenth century. They are found in a variety of media, from frescoes and stained glass windows to illuminated manuscripts, embroideries, and seals in Germany and Switzerland, with several examples also found in France, Italy, England and Scandinavia.[1] Scholars have relied on the objects carried by the child (and sometimes by the Virgin, too) to identify or name the scene in question (Schooling, Flight to Egypt, and so on). The best known examples are associated with the accounts of the Schooling of Christ from the apocryphal Infancy Gospels. In these images the child is represented carrying in one hand a writing tablet inscribed with the alphabet and occasionally a pen, while holding his mother with the other hand. The images where the child Jesus holds a wicker basket are named Flight to Egypt or Return to Nazareth.[2]

However, only a few representations of this kind are known in Byzantine Art. The most famous one is a stone slab (82 × 56 cm) from the monastery at Episcopi near Volos in Greece, today in the Byzantine Museum in Athens, on which the Virgin Mary holds the child Christ by his left hand while it appears that he has a tablet in his

* A version of this paper was presented at the *22nd International Congress of Byzantine Studies*, 22–27 August 2011, Sofia (L. Fundić, *Two Scenes of Christ's Childhood in Byzantine Art*, in: *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies. Sofia, 22–27 August 2011, III. Abstracts of Free Communications*, Sofia 2011, 313–314). This publication is a result of my participation in the project *Byzantine Monumental Paintings in Eastern Crete (Greece)*, which has been conducted under the aegis of the Metropolis of Hierapytna and Siteia and led by Prof. Georgios Fousteris since 2008. I would like to take this opportunity to express my gratitude to Georgios Fousteris and Archimandrite Cyrillos Diamantakis, who included me in the project. During our field research, we identified a large number of unpublished or poorly studied fresco decorations in more than sixty monuments. This material will be published in a separate monograph. In this article I shall partly present unknown mural painting from two churches: St. Antony at Koutsouras and St. Marina at Meseleroi. It should be mentioned that, following my presentation at the Sofia Congress, Brigitte Pitarakis published the artcile *Les images d'ecoliers dans l'art byzantin et post-byzantin* [CA 54 (2011/2012) 83–98], in which she discusses the relevant fresco from Koutsouras. I want also to thank the Kupferstichkabinett, Berlin, for providing me with the photo from *Manuscript hs78. D I*, fol. 9r (Fig. 2) and Georgios Fousteris for the drawings which I have included in this article. I also owe much to Nikoletta Pyrrou for her assistance and Bronwen Neil for her help with the language. Finally, I wish to thank Andrea Babuin and the two anonymous readers, whose comments and suggestions have helped me clarify several points in the text.

** leonela.fundic@gmail.com

1 Most of the examples from these countries have been published by H. Wentzel: H. Wentzel, *Mariae mit dem Jesusknaben an der Hand. Ein Seltenes Deutsches Bildmotiv*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9 (1942) 203–250; idem, *Ad Infantiam Christi Zu der Kindheit unseres Herren*, in: *Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstage dargebracht von Kollegen und Schülern*, ed. H. Fegers, Stuttgart 1960, 134–160; idem, *Das Jesuskind an der Hand Mariae auf dem Siegel des Burkard von Winon 1277*, in: *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, ed. E. J. Beer, P. Hofer, L. Mojon, Basel 1961, 251–270. V. also: M. Clanchy, *An Icon of Literacy. The Depiction at Tuse of Jesus Going to School*, in: *Literacy in Medieval and Early Modern Scandinavian Culture*, ed. P. Hermann, Odense 2005, 47–73, figs. 1–5; E. M. Vetter, *Maria mit dem Kind an der Hand*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47/2 (1993–1994) 775–796, figs. 1–13; E. Landolt-Wegener, *Zum Motiv der „Infantia Christi"*, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21 (1961) 164–170, taf. 59–60. A collection of seals from Switzerland and Germany is also very interesting. However, the known motif of the Virgin holding the Child Christ in her arms, which is found on thousands of seals in both East and West, is replaced with the Virgin walking with the child Christ holding him by his hand. Cf. Wentzel, *Das Jesuskind an der Hand Mariae*, 251–270.

2 Wentzel, *Mariae mit dem Jesusknaben*, passim; ibid. *Ad Infantiam Christi*, 141–145, abb. 7.

Fig. 1. Virgin Mary with the child Christ. Cripta Candelora a Masafra in Apulia (after Castelfranchi, Pittura)

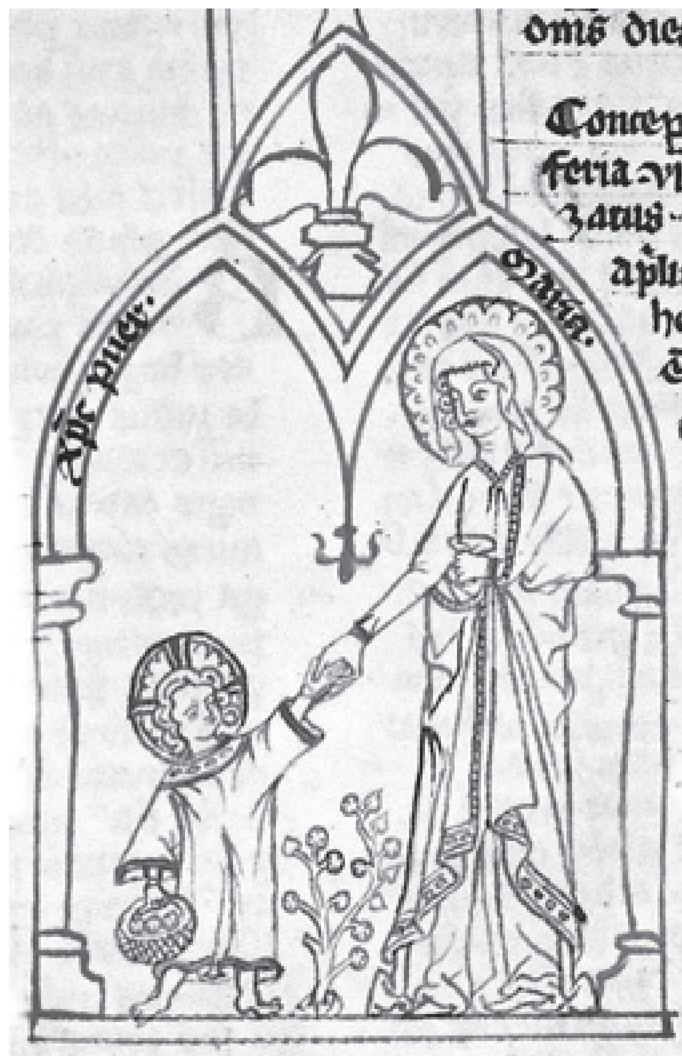


Fig. 2. Virgin Mary with the child Christ. Berlin, Kupferstichkabinett, hs. 78. D I, fol. 9r, early fourteenth century. Photo: Kupferstichkabinett, Berlin

right hand.[3] They are walking towards a male figure that is sitting in the right corner of the icon. Scholars have identified this representation in different ways but generally they named this scene as Jesus' schooling, on the basis of other known examples from the West.[4] The image is dated to the end of the thirteenth century.

The second Byzantine example of the Virgin walking with the child Jesus is a mid-thirteenth century fresco from the Cripta della Candelora a Massafra in Apulia (Fig. 1).[5] The Virgin Mary walking with the child Christ who in his right hand holds a wicker basket, probably with fruits or eggs, is represented on the depiction located in the arcosolium. The fresco from Apulia has many parallels in Western art (Fig. 2) that are sometimes related to the theme of the Flight into Egypt or Return to Nazareth[6] or to the Christ's schooling, where Christ the child, apart from a basket, holds a writing tablet, as well.[7] As for its parallels in Byzantine art, the representation from the Cripta Candelora resembles the scene of Christ's schooling from the church St. Nicholas in Kyriakoselia in the prefecture of Chania, in west Crete. In this scene the Virgin Mary is leading Christ the child, who in his left hand has a wicker basket and in the right a a fruled scroll (Fig. 3).[8] This motif is encountered in the scenes of

3 A. Xyngopoulos, *Το ανάγλυφον της Επισκοπής Βόλου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 2 (1925) 107–121; idem, *Συμπλήρωσις εις τα περί του αναγλύφου της επισκοπής Βόλου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 2 (1925) 1925, 320; G. Sotiriou, *Βυζαντιναί ανάγλυφοι εικόνες*, in: *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Archéologie, histoire de l'art. Études byzantines*, Prague 1926, 133–134; R. Lange, *Die Byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964, 115–117, fig. 44; M. F. Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, 203; P. Eugenikos, *Παρατηρήσεις σε εικονιστικά γλυπτά της Ύστερης βυζαντινής περιόδου από την περιοχή του Πηλίου*, Βυζαντινά 28 (2008) 294–296, εικ. 7–8; I. Varalēs, *Δύο ανάγλυφες εικόνες από τη Θεσσαλία στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών*, in: *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης (Βόλος, 16. 3. – 19. 3. 2006)*, I. Θεσσαλία, ed. A. Mazarakēs Ainian, Volos 2009, 506–508.

4 For further interpretation cf. Varalēs, *op. cit.*, 506–508.

5 Castelfranchi, *Pittura monumentale byzantina*, 201–210, fig. 182.

6 This event is briefly described in the *Gospel of Matthew* (2, 13–23). However, in the Apocryphal Infancy Gospels mentioned above the description of this event is enriched by different stories about miracles which the child Christ had been performing during the flight. The examples of this representation are preserved in the Western Art. Cf. n. 1 above. In the Byzantine representations of the Flight into Egypt, Jesus child is never depicted as walking but is always either in Virgin's arms or is carried on the shoulders of Joseph. In some cases the wicker basket appears on these scenes in Jospeh's hand, as for instance on the example from Dečani monastery. Cf. B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, 367.

7 In the *Vetingera manuscript*, which is kept in the Kantonsbibliothek in Aarau, *Ms. Wett. Fol 1 (Ms. 7)*, fol. 260 dated to 1280, the Virgin holds the child Jesus who has a basket in his right hand and a tablet in the left. Cf. Wentzel, *Des Jesuskind an der Hand Mariae*, 258. abb. 8.

8 For more on this scene cf. infra.

Fig. 3. Jesus' schooling. Church of St. Nicholas at Kyriakoselia, Crete, the third zone of the north wall of the transept

St. Nicholas going to school from his pictorial life in which either Nicholas or his mother carries a wicker basket and a wax tablet. Presumably Nicholas's basket contains food for his own lunch or for his poorer schoolmates.[9] Since the fresco from the Cripta Candelora in Apulia does not depict a tablet with the alphabet in Christ's hand but only a wicker basket, this fresco could also be related to another representation known as Jesus the nurturer (*Ἰησοῦς ὁ τροφεύς*),[10] as M. F. Castelfranchi has proposed.[11] A characteristic example of this theme is the representation of the Christ child in the Virgin's arms holding a wicker basket, preserved in Bogorodica Ljeviška monastery (Fig. 5).[12] The main difference between the two frescoes is that on the example from Bogorodica Ljeviška the Virgin and the child are not walking together; rather the child is in her arms. However, this does not necessary change the meaning of the scene.

The scene from Apulia is the most similar to the representation of St. Dorothy and the infant Christ bearing a basket of roses and apples. St. Dorothy is a Christian martyr condemned to death in 303 because of her Christian faith during the persecution of Christians by Diocletian. The child Jesus, holding a basket filled with roses and apples, appeared to St. Dorothy as she was being taken to her martyrdom.[13] The inspiration is taken from the *Golden Legend* (*Legenda Aurea*) written by Jacopo da Varagine, a Dominican friar who became archbishop of Genoa in 1292.[14]

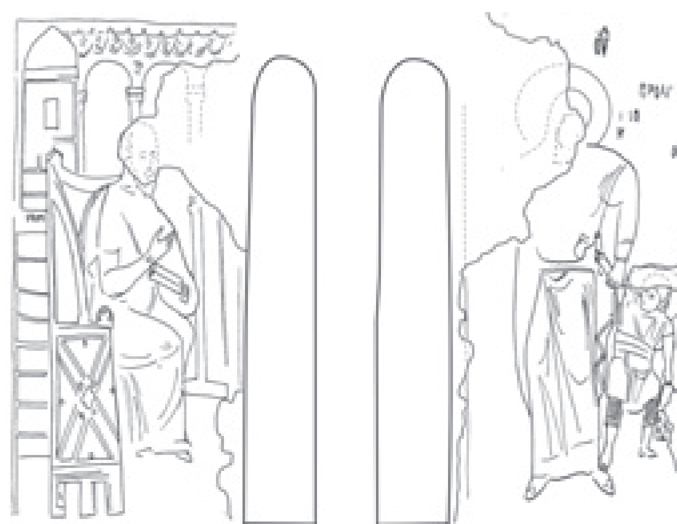


Fig. 4. Jesus' schooling. Church of St. Nicholas at Kyriakoselia (drawing G. Fousteris)

Examples of a rare iconographic theme from Christ's childhood inspired by the Infancy Gospels are preserved among the wall paintings from three churches located on

[9] Cf. the description of St. Neophytos as a schoolchild giving away his lunch to his poorer schoolmates, Th. Ioannou, *Μνημεία Αγιολογικά*, Venice 1884 (reprinted Leipzig 1973) 242. However, in some examples from Byzantine art, St. Nicholas or his mother holds both a writing tablet and a wicker basket. These examples, with the two mentioned attributes in the scene of Saint Nicolas going to school, are encountered in the churches of St. George in the village of Staro Nagoričino (cf. N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 72) and in Bogorodica Ljeviška (cf. D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, fig. XXXVI).

[10] The word 'trofeus', which means someone who rears, nurtures, or provides food for the poor, is one of the old Christ's epithets, which has been used in both liturgical texts (*troparion* of the third Ode of the second canon on the Feast of the Nativity of the Virgin Mary) and patristic literature, cf. *John Chrysostom*. *In Math*. 79.2 (PG 57, 761A). For more about these representations, v. N. Davidović, *Predstava Bogorodice sa Hristom „Krmiteljem"*, in: *Starine Kosova i Metohije* I (1961) 85–94.

[11] Castelfranchi, *op. cit*., 204, 205, fig. 185.

[12] Davidović, *op. cit*.; Panić, Babić, *op. cit*., 96, fig. XXXVI.

[13] On her way to execution she was mocked by a lawyer who asked her to send him flowers and fruits from the heaven. In that moment the child Christ appeared with a basket with fruits and flowers. The wicker basket filled with both became her attribute in art representations. One of the famous representations of St. Dorothy and the infant Christ is the painting by Francesco di Giorgio in London National Gallery. Cf. L. Syson et al., *Renaissance Siena. Art for a City*, London 2007, 108.

[14] *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Lives of the Saints*, ed. G. V. O'Neill, transl. W. Caxton, Cambridge 1914, 56–62.

Fig. 5. Virgin Mary with the child Jesus the nurturer, Monastery of Bogorodica Ljeviška in Prizren

Fig. 6. Finding of the child Jesus in the Temple (Luke 2, 48-49). Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, south-western bay of the nave. Photo: I. Djordjević

the island of Crete. The first one is the church of St. Nicholas in Kyriakoselia, which is one of the most important churches on the island, dated to between 1230 and 1236.[15] The third zone of the north wall of the transept depicts the Virgin Mary walking with the child Christ at her left side (Figs. 3 and 4).[16] The child has a closed scroll in his right hand and a wicker basket in his left.[17] They approach an old man on the left corner. The fresco has been identified as Jesus' schooling, although the child does not hold a wax tablet, as it is common for this kind of representations preserved in Western Europe. A very similar depiction to Kyriakoselia's is the representation of the finding of the child Jesus after his teaching in the temple (Luke 2, 48–49) from the church of the Virgin Peribletos in Ochrid (Fig. 6).[18] Joseph and Mary visited the temple of Jerusalem every year at the Passover. When Jesus was twelve years old he went with his parents to Jerusalem and stayed there for some days after they left, discussing with Jewish teachers different topics from the Scriptures. The fresco depicts the moment when the Virgin Mary found him after his speech. Jesus holds an unfurled scroll in his hand with the text from Luke 2, 49: ΤΙ ΟΤΙ ΕΖΗΤΕΙΤΕ ΜΕ; ΟΥΚ ΗΔΕΙΤΕ ΟΤΙ ΕΝ Τ(ΟΙ)Σ ΤΟΥ ΠΑΤΡ(Ο)Σ ΜΟΥ ΔΕΙ ΕΙΝΑΙ ΜΕ ("Why did you seek me? Did you not know that I must be about my Father's business").[19] Although the representation from Kyriakoselia has some similarities with the one from Ochrid, it is more likely that we should see here the depiction of schooling rather than an event related to Christ's attendance at the temple. On the fresco from the Peribleptos, Christ seems older, looking like a twelve-year old boy as described in *Luke's Gospel* (Luke, 2, 42). On the contrary, on the representation from St. Nicholas in Kyriakoselia, he is much younger, probably about six years old. An additional argument in favour of the hypothesis that this fresco represents Jesus' schooling is the fact that the Virgin Mary leads the child Jesus to one teacher, and not to a group of teachers, as the event in the temple is usually depicted. Furthermore, on the north side of the transept of the church in Kyriakoselia the schooling of St. Nicholas is depicted (Fig. 7), just opposite of Jesus'

[15] K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 248; M. Borboudakēs, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου*, in: *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1–8 Οκτωβρίου 2006), Τ. Β2. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (αρχαιολογία – ιστορία της τέχνης)*, Xania 2011, 273–316, πίν. 19–27.

[16] Borboudakēs, *op. cit*., 293, πίν. 25, εικ. 10.

[17] I want to take this opportunity to express my gratitude to Maria Vassilaki, who brought into my attention this fresco, and Nikoletta Pyrou, who very graciously facilitated my access to the monument.

[18] On the south-western bay of the nave two scenes inspired by the story of Jesus among the teachers of the Law are preserved: Jesus' discussion with the teachers in the temple, and Joseph and Mary find Jesus in the temple. Cf. M. Marković, *Ikonografski program najstarijeg živopisa crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu. Popis fresaka i beleške o pojedinim programskim osobenostima*, Zograf 35 (2011) 123, 126, sl. 7.

[19] Images of the Virgin Mary leading the Christ child by the hand, as an integral part of the story of twelve-year-old Jesus among the teachers of the Law, were widespread in the Western Medieval art. Cf. Wentzel, *Mariae mit dem Jesusknaben*, 216–219, abb. 23–32.

Fig. 7. St. Nicholas' schooling. Church of St. Nicholas at Kyriakoselia, Crete, the third zone of the south wall of the transept. Photo: G. Fousteris

schooling. Hence, the possibility should not be excluded that the representation of St. Nicolas' schooling inspired the creator of the iconographic program to depict Jesus' schooling as its pendant.

Another similar depiction to the one from church of Kyriakoselia is preserved in the small cemetery church of St. Marina in the village of Meseleroi in the prefecture of Lasithi, in east Crete. It is a simple single-nave barrel-vaulted church of 4.00 × 7.00 meters. Despite the widespread loss of the painted layer in the upper parts of the pointed arch, the iconographic program of the church survives almost in its entirety in the better preserved part of the Sanctuary apse and the western wall.[20] Based on stylistic features, its frescoes can be dated to the first half of the fourteenth century and they are of excellent quality. On the fresco of the equestrian figure of St. George on the south wall two dates written in Roman numerals can be discerned; one reads 1373 and the other 1455.[21] The Virgin Mary walking with young Jesus at her side is depicted in the lowest zone of the north wall (Figs. 8 and 9).[22] In his right hand the child has a tablet with Greek letters on it. They are approaching the figure of St. John the Baptist, who is depicted on the right. St. John has his right hand extended towards the Virgin and the child as if to greet them, while holding in his left hand a scroll with the following text:

ΟΥΤΟΣ Ε
ΣΤΙΝ ΠΕΡΙ
ΟΥ ΕΓΩ Η
ΠΟΝ ΗΜΗΝ
Ο ΟΠΙΣΘΕΝ
ΕΡΧΩΜΕ
ΝΟΣ Ο ΕΜ
ΠΡΟΣΘΕΝ
ΜΟΥ ΓΕΓΟΝΕΝ
ΟΤΙ ΗΣΧΗ
ΡΩΤΕΡΟΣ ΜΟΥ
ΕΣΤΗΝ

It is a combination of two passages from the New Testament, namely John 1, 30 and John 1, 15, resepectively: "Οὗτός ἐστι περὶ οὗ ἐγὼ εἶπον· ὀπίσω μου ἔρχεται ἀνὴρ ὃς ἔμπροσθέν μου γέγονεν, ὅτι πρῶτός μου ἦν" ("This is the one I meant when I said, 'A man who comes after me has surpassed me because he was before me'"), "Οὗτός ἦν ὃν εἶπον, ὁ ὀπίσω μου ἐρχόμενος ἔμπροσθέν μου γέγονεν, ὅτι πρῶτός μου ἦν" ("He who comes after me has surpassed me because he was before me").

[20] G. Gerola, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Hērakleiōn 1961, 102; S. N. Maderakēs, *Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίνας στους Μεσελέρους Ιεράπετρας*, in: *14ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής. Αρχαιολογίας και τέχνης*, Athēna 1994, 25– 26.

[21] Maderakēs, *op. cit.*, 26.

[22] *Ibid*, 25; Fundić, *Two Scenes of Christ's Childhood*, 313– 314.

The same scene has been found in the church of St. Antony in the settlement of Koutsouras, also located in Lasithi prefecture, twenty-two kilometers east of Ierapetra. Koutsouras used to be the administrative centre of the municipality of Makry Gialos and is the biggest village in the region. The small single-nave barrel-vaulted church of St. Antony (6, 30 × 2, 80) is adorned on all its internal surfaces with frescoes currently unknown in relevant literature. Unfortunately, they have not been well preserved. The frescoes are covered with a layer of soot.[23] All the identifiable scenes belong to the Christological cycle (Annunciation, Nativity, Presentation in the Temple, Crucifixion, and Ascension). A rare depiction of Mary leading the infant Christ to St. John the Baptist can be discerned among the saints depicted in full body lowest zone of the north wall (Figs. 10 and 11). The scene is poorly preserved, but it is clear that it exhibits the same iconography as in St. Marina at Meseleroi, although it is significantly smaller. It is possible to recognize child Jesus, who has a nimbus that has a decorated cross and a tablet with the Greek alphabet in the right hand, and the Virgin behind him. The shape of tablet is the same as in the previous church of St. Marina, on which it is possible to read a few letters. In front of the Virgin is John the Baptist. Both the figure and the scroll are damaged significantly. However, some words can be recognized and are identical to the ones from Meseleroi:

ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ ΠΕ	ΟΥΤΟΣ Ε
ΡΙ	ΣΤΙΝ ΠΕΡΙ
....	ΟΥ ΕΓΩ Η
....	ΠΟΝ ΗΜΗΝ
ΕΡΧΩΜΕΝΟΣ	Ο ΟΠΙΣΘΕΝ
....	ΕΡΧΩΜΕ
....	ΝΟΣ Ο ΕΜ
....	ΠΡΟΣΘΕΝ
ΓΕΓΟΝΕΝ	ΜΟΥ ΓΕΓΟΝΕΝ
....	ΟΤΙ ΗΣΧΗ
....	ΡΩΤΕΡΟΣ ΜΟΥ
....	ΕΣΤΗΝ
Koutsouras	Meseleroi

In terms of style, the fresco decoration in these two churches is unrelated. Both of them are of relatively high quality and can be dated to around 1340.

The inclusion of the figure of St. John, instead of the teacher Zacchaeus, in this rare representation, who appears in the role of the witness of the Messiah, is particularly noteworthy. These examples indicate that their creators were Byzantine painters who knew very well the fourteenth-century painting tendencies of the so-called Macedonian school, while certain details, e.g. the weapons of the warriors and the clothes, show the influence of Western art. As no evidence exists that can confirm the Byzantine origin of the Jesus' schooling theme, I tend to believe that the examples from Crete might have been influenced by works of Western art. If we keep in mind the historic fact that the island of Crete was under Venetian rule from 1212 to 1669 (the so-called Ducato di Candia), which certainly was reflected in the works of the Greek Orthodox artists in terms of Western influences, my claim seems even more plausible.[24] Previous studies have demonstrated that western influences on artistic production on Crete during the period in question are not limited to architecture and sculpture alone; they can been observed in wall paintings as well.[25] A number of iconographic themes indicate that western influence on iconography is wider than previously believed. Examples include representations of St. Romanos the Sklepodioktis, protector and healer of horses,[26] of St. Francis,[27] as well as a western type of depiction of Saints Bartholomew and Stephan.[28] Amongst the earliest preserved scenes depicting Jesus' schooling are those that accompany the text of the Latin Gospel of Pseudo-Matthew in the Parisian codex BNF lat. 2688 (fourth quarter of the thirteenth century).[29] Circulation of manuscripts and other works of art through the western monastic orders were ample on this Greek island.[30]

Fig. 8. Virgin Mary leading the child Jesus to St. John the Baptist. Church of St. Marina, Meseleroi, Crete, the lowest zone of the north wall. Photo: G. Fousteris

---

23 The mural paintings of this church will be published in *Byzantine Monumental Paintings in Eastern Crete (Greece)*, which is under preparation. V. p. 133, n. * above.

24 T. E. Gregory, A. Kazhdan, *Crete under Venetian rule*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, I, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 546.

25 Cf. St. Papadakē Oekland, *Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1999, 49–56; N. Pyrrou, *Θεραπευτής και πεταλώτης: νέα στοιχεία για τον Ρώμανο τον Σκλεποδίωκτη από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης*, Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013) 167–178. For western influences, v. also M. Vasilakē, *Καθημερινή ζωή και πραγματικότητα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: η μαρτυρία των τοιχογραφημένων εκκλησιών*, in: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, eds. S. Kaklamanēs, A. Markopoulos et al., Ηράκλειο 2000, 57–80.

26 Pyrrou, *op. cit.*, 167–178.

27 X. Ranoutsakē, *Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασσίζης στις εκκλησίες της Κρήτης*, Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1–8 Οκτωβρίου 2006), ΙΙ/3, Χανιά 2011, 111–134.

28 Pyrrou, *op. cit.*, 174–175, with an extensive bibliography on the representations in question.

29 Ē. Antōnopoulos, *Παιδαριογέρων: Η απεικόνιση της πρώιμης σοφίας*, in: *Οι χρόνοι της ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, ed. G. Kokkōnas, Αθήνα 1998, 225.

30 Pyrrou, *op. cit.*, 175.

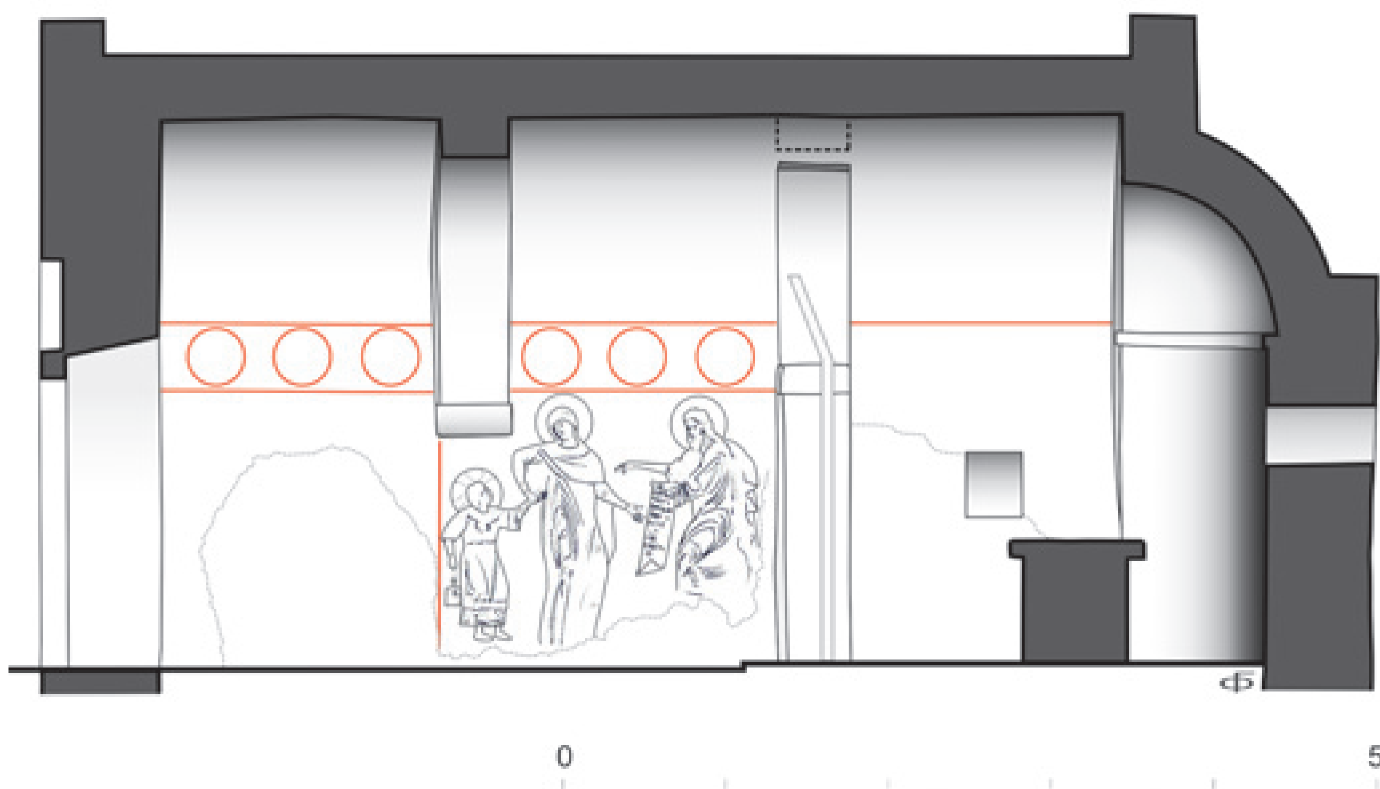


Fig. 9. Church of St. Marina, Meseleroi, Crete, the north wall (drawing G. Fousteris)

Fig. 10. Virgin Mary leading the child Jesus to St. John the Baptist. Church of St. Antony at Koutsouras, near Ierapetra, Crete, the lowest zone of the north wall

Fig. 11. Virgin Mary leading the child Jesus to St. John the Baptist. Church of St. Antony at Koutsouras (drawing G. Fousteris)

The representations of Jesus' schooling from the churches of St. Marina at Meseleroi and St. Antony at Koutsouras are not only very rare in Byzantine art, but this theme is also unique from the Western perspective. Furthermore, the scene is also characterized by an anachronism; while according to the Gospels the age difference between Jesus and John the Baptist is six months only, in both Cretan representations Jesus is depicted as a six-year-old boy, and John as an adult in his thirties. Hence, I would argue that John's personality in these paintings is

imbued with a dual role, namely as a witness of Jesus' advent as well as his teacher.

In addition to the aforementioned, one more detail should be pointed out regarding the broader context of the iconographic program of St. Marina church, within which the representation of the child Jesus' schooling is situated. It is worth noting that the theme of the childhood is particularly highlighted in the mural paintings in this church. This is evident from the fact that exactly across from the representation of Jesus' schooling, another unique representation in Byzantine fresco decoration appears, namely that of St. Julitta mourning her child Cyricus (Fig. 12). Mandarakis misidentified this scene as the Virgin Mary mourning her child Jesus, who shows his forehead and probably wears a crown.[31] In Byzantine fresco decoration, the three-year-old martyr St. Cyricus and his mother Julitta are usually depicted as individual standing figures or inside a medallion, as for instance in the church of the Virgin Peribletos in Ochrid,[32] St. Nikita in Čučer,[33] the Virgin in the village of Kučevište near Skopje,[34] in the church of St. Cyricus and Julitta in Veroia,[35] etc. Along with the individual figures or busts, scenes of their martyrdom are preserved as well. For instance, in Santa Maria Antiqua a cycle of the martyrdom of these saints divided into eight scenes is depicted.[36] Moreover, in the church of St. Archangel Gabriel in the village of Lesnovo (ca. 1342) the saints are represented in pair, with the child Cyricus holding a cross and looking at his mother (Fig. 13).[37] In both those cases scholars have connected the presence of the martyrs in the fresco decoration, to the significance that the saints had for the founders of those churches.[38] The representation from St. Marina at Messeleroi has some similarities to the one depicted above the South entrance of the church of Archangel Gabriel at Lesnovo.[39] From the fourteenth century onwards, depictions of large crosses with cryptograms were put in this place. Representations of the cross conveyed an old idea of sacrifice and sacrificial blood, and had as a goal to increase the faith in its apotropaic power. In the context of this symbolism Smiljka Gabelić attempted to interpret the place and way in which Cyricus and Julitta are depicted in Lesnovo. According to his *Vita*, Cyricus was murdered by the governor of Tarsus Alexander.[40] For that reason she proposed that the founder might have ordered this representation as an allusion to the death of their child that was, perhaps, buried there.[41] This hypothesis could also be put forward regarding the choice of this scene in St. Marina church at Meseleroi. First of all, the emphasis in the scene is put on Julitta mourning her child. Next to her, the church patron, St. Marina, is depicted, as she will mediate to Christ for the deceased at his Second Advent. In the second zone the following scenes are represented: Presentation of Christ to the Temple and Nativity, and directly across from the Presentation and above from Jesus' schooling is the Stone and the Descent into Hades. The combination of these representations indicates the apotropaic symbolism of suffering and death with the resurrection as the ultimate goal. The inclusion of John the Baptist in the rare scene of Jesus' schooling should probably be seen in this context, since according to the Christian tradition he also was a witness of Jesus' descent into Hades as a prelude to his triumphant resurrection and is depicted along with the Virgin Mary in the representation of this event.

Little detail of Jesus's childhood is provided in the canonical Gospels. This gap was filled in by a number of second-century and later texts known as *Infancy Gospels*.[42] None of those has been accepted into the biblical canon, but the sheer number of surviving manuscripts attests to their continued popularity. The oldest *Infancy Gospel* is *Evangelium Thomae Graecae* A and B,[43] and the others were based on its text, such as *Pseudo-Matthae Evangelium* (known also as *Liber de Infantia*),[44] *Evangelium infantiae arabicum*,[45] the Aramaic Gospel,[46] *Historia Iosephi*,[47] and *Liber de infantia Salvatoris* – Arundel 404.[48] All these apocrypha describe different events from Jesus's childhood between the ages of five and twelve. In chapters VI to VIII and XIV to XV in *Thomae Graecae* A a story of the child Jesus' schooling is preserved.[49] The same event is also described in *Thomae Graecae* B (chapters VI and VII) in which a detail that partly corresponds to the iconographic model examined in this paper is encountered: the child Jesus is led to the teacher Zacchaeus. Besides, a difference can also be observed in this account: Joseph, not the Virgin Mary, holds the child Jesus by his hand and leads him to the teacher:

> And on the morrow he took him by the hand and led him to a certain teacher, Zacchaeus by

---

31 Maderakēs, *op. cit.*, 26.

32 Marković, *Ikonografski program*, 131, 136.

33 S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, 120.

34 S. Gabelić, *Zabeleške iz Kučevišta*, Zograf 31 (2006–2007) 126; eadem, *Manastir Lesnovo*, 120.

35 Th. Papazōtos, *Η Βέροια και οι ναοί της*, Athēna 1994, 179.

36 G. McN. Rushforth, *The Church of S. Maria Antiqua*, Papers of the British School at Rome 1/1 (1902) 45–51; N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, Cahiers archéologiques 41 (1993) 41, 43.

37 Gabelić, *Manastir Lesnovo*, 120.

38 Teteriatnikov, *op. cit.*, 41, 44, 45; Gabelić, *op. cit.*, 120.

39 The busts of St. Cyricus and Julitta are also represented above the south entrance of the church of the Virgin Peribletos in Ochrid as well. Cf. Marković, *op. cit.*, 131, 136.

40 *Acta Sanctorum Junii III*, Antwerpen 1701 (repr. Bruxelles 1969), 24–28; D. H. Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford 2011, 111–112.

41 Gabelić, *op. cit.*, 120.

42 J. H. Charlesworth, *The New Testament Apocrypha and Pseudepigrapha. A Guide to Publications*, Chicago–Metuchen 1987, 1– 4; J. K. Elliott, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1993; I. D. Karavidopoulos, *Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα Α΄. Απόκρυφα Ευαγγέλια*, Thessalonikē 1999.

43 C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853, 150–155 (*Evangelium Thomae Graecae* B). For the *Gospel of Thomas* and its translations, cf. Karavidopoulos, *op. cit.*, 77, 78.

44 Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 53–105, chapters 26–34, 37–39, 41; O. Schade, *Lieber de Infantia Mariae et Christi Salvatoris*, Halle 1869; P. Peeters, *Évangiles apocryphes*, *II. L'évangile de l'enfance*, Paris 1914.

45 Tischendorf, *op. cit.*, 71–202.

46 Peeters, *op. cit.*, 69–286.

47 Tischendorf, *op. cit.*, 115–133.

48 It has been kept in the British library. Cf. M. R. James, *Latin Infancy Gospels*, Cambridge 1927.

49 Tischendorf, *op. cit.*, 138–142. I am quoting passages from the *Evangelium Thomae Graecae A* and *B* because they were sources for all the other Infancy Gospels. The *Protoevangelium of James* is the only Infancy Gospel that does not mention Jesus' schooling.

Fig. 12. St. Julitta mourning her child Cyricus. Church of St. Marina at Meseleroi, Crete, the lowest zone of the south wall

> name, and said unto him: Take this child, O master, and teach him letters.[50]

In the other Infancy Gospels, like *Evangelium Infantiae Arabicum* (chapter XLVIII) or *Pseudo-Matthaei Evangelium* (chapters XXX–XXXIX), in the chapters with the same story of the child Jesus' schooling, both Maria and Joseph are mentioned. As an example the next passage from the *Gospel of Pseudo-Matthew* should be quoted:

> And again teacher Zacchaeus, instructor of the law, said to Joseph and Mary: Give me the boy and I shall entrust him to teacher Levi to teach him words and educate him. Then Mary and Joseph agreed and took Jesus to school to be taught letters by the old man Levi.[51]

Along with the texts from the Infancy Gospels, literary parallels and possible source of inspiration for the representations of Jesus' schooling from the churches of St. Marina at Meseleroi and St. Antony at Koutsuras, are encountered in Theophany carols (κάλαντα in Greek);

Fig. 13. St. Julitta and Cyricus. Church of St. Archangel Gabriel at Lesnovo, above the south entrance to the church.

despite being used by modern Greeks they should be dated to the Byzantine period.[52] Although their theme is Christ's baptism, a similarity can be seen in the fact that the Virgin Mary addresses John the Baptist as an adult inviting him to baptise her child

> Σήμερα τα φώτα κι ο φωτισμός
> Η χαρά μεγάλη και οι αγιασμοί.
> Ήλθε η Κυρά μας η Παναγία
> σπάργανα μαζεύει και κρατεί
> και τον Αϊ-Γιάννη παρακαλεί.
> Άγιε μου Αϊ-Γιάννη και βαπτιστή
> έλα (ή πάρε) να βαπτίσεις Θεό παιδί.
>
> Today is the <the day of> light and illumination,
> Great joy and sanctification.
> Our Lady, the All-Holy <Virgin> has arrived!
> She collects and holds swaddling clothes,
> And asks Saint John:
> My dear Saint John the Baptist,
> Come, baptise this divine child.

However, this hypothesis requires more detailed folkloristic and philological analysis not only of the carols, but also of other sources related to the local tradition.[53]

Wentzel, who studied more than seventy examples of such images from Western Christian art, where the *Virgin is walking with the child Jesus*, implies that this painted motif, which appears in the West around the year of 1220, is probably of Byzantine provenance.[54] The representations of the mother leading her child by the hand was known in Byzantine art, but not in the cycle of Christ's life. That motif is encountered in the aforementioned scenes from the life of St. Nicholas. The earliest preserved representation of St. Nicholas' schooling occurs on a Sinaitic icon dated to ca. 1200.[55] In a couple of cases, Ni-

---

[50] "Τῇ δὲ ἐπαύριον κρατήσας αὐτοῦ τῆς χειρὸς ἤγαγε πρός τινα καθηγητήν, Ζακχαῖον ὀνόματι, καὶ φησὶ πρὸς αὐτόν: λάβε τὸ παιδίον τοῦτο, καθηγητά, καὶ δίδαξε γράμματα…", cf. Tischendorf, *op. cit.*, VI, 152. The English translation has been taken from *The Infancy Gospel of Thomas Greek Text B*, in: M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924.

[51] "Iterum magister Zachyas, legis doctor, dixit ad Ioseph et Mariam: Date mihi puerum, et ego tradam illum magistro Levi qui doceat eum litteras et erudiat. Tunc Ioseph et Maria blandientes Jesum duxerunt in scholas ut doceretur litteras a sene Levi" (chapter XXXI).

[52] G. V. Sergē, *Να τα πούμε; Παραδοσιακά κάλαντα*, Athēna 1999.

[53] Wentzel in his attempt to interpret the examples from Western Europe relates this theme with some literary sources. Among them, he quotes a vision of a certain Dominican Reihgard in Engelthatl (Germany): "Our Lady came here holding her son by hand, who was ten years old". It is very likely that this vision, as well as the vast majority of others attributed to pious monks and nuns from the thirteenth and fourteenth centuries, has to do with the effect of the exposed saint images and statues upon the fantasy of some religious people. Cf. Wentzel, *Das Jesuskind an der Hand Mariae*, 266–267.

[54] Cf. n. 3 above.

[55] N. Patterson Ševčenko, *The* Vita *Icon and the Painter as Hagiographer*, DOP 53 (1999) 149–165; D. Mouriki, *Icons from the 12th to the 15th Century*, in: *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. K. A. Manafis, Athens 1990, 115, fig. 51. For the more examples

Fig. 14. St. Nicholas' schooling. Monastery of Bogorodica Ljeviška in Prizren

cholas lags behind his parents who grip him by the hand, e.g. on the icon from Sinai, in the church of St. George in the village of Staro Nagoričino, and so on. Starting with the thirteenth century, St. Nicholas carries a small wooden writing tablet (*πινακίδιον/δέλτος*), which is usually inscribed with letters of the Greek alphabet.

Some Biblical compositions from Byzantine art also make use of the same motif, like in the angel taking the young John the Baptist into the desert or the child Moses being presented to the Pharaoh in Octateuchs.[56]

As a consequence of the aforementioned, it is possible to infer that images of the Virgin Mary leading the child Jesus by the hand, accompanied by different objects such as a writing tablet, a book or a wicker basket with flowers or fruits, are extremely rare in Byzantine art. As we have seen, the examples analysed above differ significantly in their iconography and meaning, and should probably be considered unique in both Byzantine and

Fig. 15. Virgin Mary and the child Jesus, Icon from the monastery of Leimon, Lesbos, end of the sixteenth or the beginning of the seventeenth century (after G. Gounaris)

Western artistic production. Unlike the representations of St. Nicholas's childhood, which fit well in the narration of his life, the preserved scenes that depict Jesus' schooling do not belong to a broader Christological cycle; for instance, they are not depicted as a continuation of the scenes showing his Nativity and Presentation to the Temple. The scenes of Jesus' schooling are represented isolated as, for example, in the Cripta della Candelora a Massafra in Apulia and in the church of St. Antony at Koutsouras. In some other cases, like in the church of St. Nicholas at Kyriakoselia and St. Marina at Meseleroi, they are situated next to other scenes related to Christ' resurrection. For this reason I argue here that these representations were imbued with more profound symbolism, which depended on a broader iconographic context of the specific monument or is related to a personal preference of the founder of a particular church. In conclusion, it is worth noting that such representations are extremely rare in post-Byzantine art, as well. It seems that the only similar example is the representation of the Virgin Mary and the child Jesus on an icon from the monastery of Leimon on the island of Lesbos, dated to the end of the sixteenth or the beginning of the seventeenth century (Fig. 15).[57] The icon is named the *First steps of Jesus Christ*, but the figures depicted on it do not hold any object in their hands. The icon also represents a unique example of this theme in Byzantine and post-Byzantine Art.

of the Schooling of St. Nicholas in the Byzantine art cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 70–75.

56 A. Katsiotis, *L'ange conduisant saint Jean-Baptiste dans le désert à l'église de la Dormition à Vladimir (1408)*, Cahiers balkaniques 11 (1987) 77–89.

57 G. Gounarēs, *Τα „πρώτα βήματα" του Χριστού. Φορητή εικόνα από τη Μονή Λειμώνος Λέσβου*, Κληρονομία 25 (1993) 9–13; idem, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Thessalonikē 1999, 126–128, fig. 59.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acta Sanctorum, June III, Paris 1863.

Antōnopoulos Ē., *Παιδαριογέρων: Η απεικόνιση της πρώιμης σοφίας*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου *Οι χρόνοι της ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, ed. Γ. Κόκκωνας, Αθήνα 1998, 215–230 [Antōnopoulos Ē., *Paidariogerōn: Hē apeikonisē tēs prōimēs sophias,* Praktika tou Diethnous Symposiou *Hoi chronoi tēs historias gia mia historia tēs paidikēs hēlikias kai tēs neotētas*, G. Kokkōnas, Athēna 1998, 215–230.]

Castelfranchi M. F., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

Charlesworth J. H., *The New Testament Apocrypha and Pseudepigrapha. A Guide to Publications, with Excursuses on Apocalypses*, Chicago–Metuchen 1987.

Clanchy M., *An Icon of Literacy. The Depiction at Tuse of Jesus Going to School*, in: *Literacy in Medieval and Early Modern Scandinavian Culture*, ed. P. Hermann, Odense 2005, 47–73.

Davidović N., *Predstava Bogorodice sa Hristom „Krmiteljem"*, *Starine Kosova i Metohije* I (1961) 85–94.

Elliott J. K., *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1993.

Eugenikos P., *Παρατηρήσεις σε εικονιστικά γλυπτά της Ύστερης βυζαντινής περιόδου από την περιοχή του Πηλίου*, Βυζαντινά 28 (2008) 289–307 [Eugenikos D., *Paratērēseis se eikonistika glypta tēs Ysterēs vyzantinēs periodou apo tēn periochē Pēliou*, Vyzantina 28 (2008) 289– 307].

Farmer D. H., *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford 2011.

Fundić L., *Two Scenes of Christ's Childhood in Byzantine Art*, in: *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies. Sofia, 22–27 August 2011, III. Abstracts of Free Communications*, Sofia 2011, 313–314.

Gabelić S., *Zabeleške iz Kučevišta*, Zograf 31 (2006–2007) 125–134.

Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998.

Gallas K., Wessel K., Bourboudakis M., *Byzantinisches Kreta*, München 1983.

Gerola G., *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηρακλείων 1961 (Gerola G., *Topografikos katalogos tōn toichografēmenōn ekklēsiōn tēs Krētēs*, Hērakleion 1961).

Gounarēs G., *Τα „πρώτα βήματα" του Χριστού. Φορητή εικόνα από τη Μονή Λειμώνος Λέσβου*, Κληρονομία 25 (1993) 9–13 [Gounarēs G., *Ta "prōta vēmata" tou Christou. Forētē eikona apo tē Monē Leimōnos Lesvou*, Klēronomia 25 (1993) 9–13].

Gounarēs G., *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Thessalonikē 1999 (Gounarēs G., *Eikones tēs monēs Leimōnos Lesvou*, Thessalonikē 1999).

Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Lives of the Saints, ed. G. V. O'Neill, transl. W. Caxton, Cambridge 1914.

Karavidopoulos I. D., *Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα Α΄. Απόκρυφα Ευαγγέλια*, Thessalonikē 1999 (Karavidopoulos I. D., *Apokrypha Christianika Keimena A' Apokrypha Euangelia*, Thessalonikē 1999).

Katsiotis A., *L'ange conduisant saint Jean-Baptiste dans le désert à l'église de la Dormition à Vladimir (1408)*, Cahiers balkaniques 11 (1987) 77–89.

Landolt-Wegener E., *Zum Motiv der „Infantia Christi"*, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21 (1961) 164–170.

Lange R., *Die Byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964.

Maderakēs S. N., *Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίνας στους Μεσελέρους Ιεράπετρας*, in: *14ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής. Αρχαιολογίας και τέχνης*, Athēna 1994, 25–26 (Maderakēs S. N., *Oi toichographies tēs Agias Marinas stous Meselerous Ierapetras*, in: *14o Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs. Archaiologias kai technēs*, Athēna 1994, 25–26).

Marković M., *Ikonografski program najstarijeg živopisa crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu. Popis fresaka i beleške o pojedinim programskim osobenostima*, Zograf 35 (2011) 119–143.

Mouriki D., *Icons from the 12th to the 15th Century*, in: *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. K. A. Manafis, Athens 1990.

Borboudakēs M., *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου*, in: *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1–8 Οκτωβρίου 2006), Τ. Β2. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (αρχαιολογία – ιστορία της τέχνης)*, Xania 2011, 273–316 [Borboudakēs M., *O naos tou Agiou Nikolaou sta Kyriakoselia Apokorōnou*, in: *Pepragmena I Diethnous Krētologikou Synedriou (Xania, 1–8 Oktovriou 2006), T. B2. Vyzantinē kai Metavyzantinē periodos (archaiologia – istoria tēs technēs)* Xania 2011, 273–316].

Panić D., Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975.

Papadakē Oekland Στ., Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Ηάλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τόμ. Β΄, Αθήνα 1999, 49–56. [Papadakē Oekland St., *Dytikotropes toichographies tou 14ou aiōna stēn Krētē. Hē allē opsē mias amphidromēs schesēs*, in: *Euphrosynon. Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē*, tom. B', Athēna 1999, 49–56].

Papazōtos Th., *Η Βέροια και οι ναοί της*, Athēna 1994 (Papazōtos Th., *Hē Veroia kai naoi tēs*, Athēna 1994).

Patterson Ševčenko N., *The* Vita *Icone and the Painter as Hagiographer*, DOP 53 (1999) 149–165.

Peeters P., *Évangiles apocryphes*, *II. L'évangile de l'enfance*, Paris 1914.

Pyrrou N., *Θεραπευτής και πεταλώτης: νέα στοιχεία για τον Ρώμανο τον Σκλεποδίωκτη από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης*, Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013) 167–178. [Pyrrou N., *Therapeutēs kai petalōtēs: nea stoicheia gia ton Rōmano ton Sklepodiōktē apo tē mnēmeiakē zōgraphikē tēs Krētēs*, Deltion ChAE 34 (2013) 167–178].

Ranoutsakē X., *Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασσίζης στις εκκλησίες της Κρήτης*, Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 2006), ΙΙ/3, Χανιά 2011, 111–134. [Ranoutsakē Ch., *Apeikoniseis tou Fragkiskou tēs Assizēs stis ekklēsies tēs Krētēs*, Pepragmena I΄ Diethnous Krētologikou Synedriou (Chania, 8 Oktobriou 2006), II/3, Xania 2011, 111–134.

Rushforth G. McN., *The Church of S. Maria Antiqua*, Papers of the British School at Rome 1/1 (1902) 1–119.

Schade O., *Lieber de Infantia Mariae et Christi Salvatoris*, Halle 1869.

Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.

Sergē G. V., *Να τα πούμε; Παραδοσιακά κάλαντα*, Athēna 1999 (Sergē G. V., *Na ta poume? Paradosiaka kalanta*, Athēna 1999).

Syson L. et al., *Renaissance Siena. Art for a City*, London 2007.

Sotiriou G., *Βυζαντιναί ανάγλυφοι εικόνες*, in: *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Archéologie, histoire de l'art. Études byzantines*, Prague 1926, 133–134.

Teteriatnikov N., *For whom is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, Cahiers archéologiques 41 (1993) 37–46.

Tischendorf C., *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853.

Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005.

Varalēs I., *Δύο ανάγλυφες εικόνες από τη Θεσσαλία στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών*, in: *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης (Βόλος, 16. 3 – 19. 3. 2006), Ι. Θεσσαλία*, ed. A. Mazarakis-Ainian, Volos 2009, 503–521 [Varalēs I., *Dyo anaglyphes eikones apo tē Thessalia sto Vyzantino kai Christianiko Mouseio Athēnōn*, in: *Archaiologiko Ergo Thessalias kai Stereas Elladas 2. Praktika Epistēmonikēs Synantēsēs (Volos 16. 3 –19. 3. 2006)*, *I. Thessalia*, ed. A. Mazaris–Ainian, Volos 2009, 503–521].

Vasilakē M., *Καθημερινή ζωή και πραγματικότητα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: ημαρτυρία των τοιχογραφημένων εκκλησιών*, in: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, eds. Σ. Κακλαμάνης, Α. Μαρκόπουλος και άλλ., Ηράκλειο 2000, 57–80. [Vasilakē M., *Kathēmerinē zōē kai pragmatikotēta stē venetokratoumenē Krētē: hē martyria tōn toichographēmenōn ekklēsiōn*, in: *Enthymēsis Nikolaou M.*

Panagiōtakē, eds. S. Kaklamanēs, A. Markopoulos et al., Hērakleio 2000, 57–80].

Vetter E. M., *Maria mit dem Kind an der Hand*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47/2 (1993–1994) 775–796, figs. 1–13.

Xyngopoulos A., *Το ανάγλυφον της Επισκοπής Βόλου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 2 (1925) 107–121 [Xyngopoulos A., *To anaglyphon tēs Episkopēs Volou*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 2 (1925) 107–121].

Xyngopoulos A., *Συμπλήρωσις εις τα περί του αναγλύφου της επισκοπής Βόλου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 2 (1925) 320 [Xyngopoulos A., *Symplērōsis eis ta peri tou anaglyphou tēs episkopēs Volou*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 2 (1925) 107–121).

Wentzel H., *Ad Infantiam Christi Zu der Kindheit unseres Herren*, in: *Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstage dargebracht von Kollegen und Schülern*, ed. H. Fegers, Stuttgart 1960, 134–160.

Wentzel H., *Das Jesuskind an der Hand Mariae auf dem Siegel des Burkard von Winon 1277*, in: *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, ed. E. J. Beer, P. Hofer, L. Mojon, Basel 1961, 251–270.

Wentzel H., *Mariae mit dem Jesusknaben an der Hand. Ein Seltenes Deutsches Bildmotiv*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9 (1942) 203–250.

Сликање Христовог детињства. Неколико примера ретке иконографије надахнуте апокрифним јеванђељима детињства

Леонела Фундић

Добро је познато да канонска јеванђеља пружају мало података о Христовом детињству. Ту празнину попуњавају поједини апокрифни текстови настали у II веку и касније, познати као *јеванђеља о детињству Христовом*. Ниједан од тих текстова није уврштен у новозаветни канон, иако велики број сачуваних рукописа сведочи о њиховој популарности. То је нашло одраза и у хришћанској уметности, нарочито на Западу. У раду се разматра ретка и необична иконографска тема у византијској уметности, везана за Христово детињство – Христос дете с таблицом за писање, кога Богородица, држећи га за руку, води учитељу.

Представе Богородице која води дете Христа са атрибутима попут дрвене таблице за писање са алфабетом, писаљке, књиге, плетене корпе, цвета или штапа биле су веома распрострањене у западној уметности. Такве представе сачуване су на витражима, фрескама, у илуминираним рукописима, црквеном везу, као и на печатима који се могу датовати у XIII век. На основу Христових атрибута, а понекад и Богородичиних, истраживачи су ове сцене препознавали као Христов одлазак у школу, Бекство у Египат или Повратак из Египта. Примери те необичне иконографије веома се ретко срећу у византијској уметности. Најпознатији су онај с мермерног саркофага из манастира Епископи код Волоса и фреска из цркве Светог Николе у месту Киријакосеља близу Хање на Криту (XIII век), на којима дете Христос носи таблицу за писање, док Богородица корача према учитељу. Сличан пример јесте и фреска у крипти Канделоре у Масафри, у Апулији, на којој је Христос приказан с плетеном корпом у руци, док корача с Богородицом, с тим што је лик учитеља изостављен. Тим познатим представама могу се додати још два слична примера са иконографијом јединственом не само у византијској већ и у западној уметности. Реч је о представама у црквама Свете Марине у Меселерима и Светог Антонија у Куцурасу, обема на источном делу Крита. На њима Христос држи у руци таблицу са грчким алфабетом, а Богородица га не води ка учитељу, већ ка Јовану Претечи. Приказивање Јована Крститеља, као онога који је сведочио о Христу, уместо учитеља Захеја нарочито је вредно пажње. Претеча у левој руци држи свитак с текстом из Јовановог јеванђеља (1,30 и 1,15). Сликарство у обе наведене цркве дело је добрих мајстора, а настало је око 1300. године.

Ова необична и ретка иконографска представа догађаја из Христовог детињства могла је бити надахнута западном уметношћу. Новије студије показале су да западни уметнички утицаји на Криту, који се појављују од почетка XIII века, нису били сведени само на архитектуру и скулптуру већ се испољавају и у сликарству. Известан број нових тема у критском зидном сликарству, попут сложених представа са светим Романом Склеподиоктисом, заштитником и исцелитељем коња, затим портрета светог Фрање из Асизија, као и западни тип сликања светих Вартоломеја и Стефана, потврђују ту претпоставку. Критски сликари лако су могли да дођу до сазнања о новим представама пре свега посредством илуминираних рукописа који су кружили највећим грчким острвом захваљујући различитим монашким редовима. Не сме се заборавити ни чињеница да је Крит од 1212. до 1669. године био под венецијанском влашћу. Најстарији сачувани пример представе Христовог одласка у школу налази се у латинском рукопису Псеудо-Матејевог јеванђеља који се чува у Националној библиотеци у Паризу (*BNF lat. 2688*, последња четвртина XIII века).

Догађаји из Христовог детињства насликани у критским споменицима посебно су занимљиви због своје јединствене иконографије, то јест због тога што је на месту учитеља приказан Јован Претеча. Избор сцене несумњиво треба довести у везу са ширим контекстом иконографског програма храма Свете Марине, у којем су наглашене теме повезане с детињством. Поред других тема из Христовог детињства, наспрам сцене Христовог одласка у школу насликана је још

једна изузетна представа – Света Јулита оплакује сина Кирика. У старијим студијама та фреска погрешно је идентификована као Богородица која плаче за дететом Христом. Сликање мученика Кирика и Јулите у фреско-ансамблима често је довођено у везу са значајем који су ти свети имали за ктиторе храма, што би се могло односити и на ктиторе Свете Марине у Меселерију. Нагласак је стављен на лик свете Јулите која оплакује сина. Уз њу је насликана света Марина, патрон храма, будући да ће она посредовати за умрле приликом Другог Христовог доласка. У другој зони приказани су Сретење и Рођење Христово, а наспрам Сретења и изнад Христовог одласка у школу насликани су Мироносице на гробу Христовом и Силазак у ад. Комбинација тих представа указује на апотропејски симболизам страдања и смрти, с васкрсењем као крајњим циљем. Сликање Јована Крститеља у реткој сцени из Христовог детињства могло би се сагледати у овом контексту, будући да је, према хришћанској традицији, Јован био сведок Христовог силаска у ад, што је представљало увод у његово тријумфално васкрсење, а у приказу тог догађаја Јован Претеча насликан је поред Богородице.

Поред несумњивог утицаја апокрифних јеванђеља детињства и западних илуминираних рукописа на настанак представе о којој је реч, не треба искључити ни могуће утицаје византијског фолклора, попут грчких богојављенских песама (*κάλαντα*), у којима Богородица позива Јована да крсти Богомладенца. Ипак, да би се потврдила та претпоставка, неопходна је много дубља фолклористичка и филолошка анализа, која надилази оквире ове студије.

Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве. Прилог реконструкцији и тумачењу првобитног програма*

Весна Милановић**

Београд

UDC 75.033(497.11 Mileševa)
75.046.3:271.2-312.8
DOI 10.2298/ZOG1337107M
Оригиналан научни рад

Аутор се бави првобитном садржином и саставом тешко оштећене иконографске целине у милешевској припрати. Пажљиво испитивање расположиве грађе и аналогија у споменицима епохе усмерено је ка расветљавању непознаница и отклањању постојећих недоумица о оствареним решењима. Требало би да разматрање садржине на бочним зидовима оконча дилему о месту Тајне вечере и Прања ногу у оквирима невелике групе чију су основу чиниле теме Страдања Христовог. Налази о односу тих сцена с наизглед нејасним склопом решења на западном зиду утврђују закључак о нарочитом пандансном устројству целине. Део запажања оснажује и недавно изнету претпоставку о Распећу Христовот као саставној и посебно истакнутој сцени циклуса, у средишту некадашњег источног зида, над улазом у наос.

Кључне речи: Милешева, припрата, програм слика, јеванђељске сцене (избор, распоред), теме Страдања Христовог

The paper is focused on the issue of the original content and structure of a heavily damaged iconographic whole in the narthex of the Mileševa monastery church. A careful examination of the surviving material and contemporary analogies seeks to elucidate the unknowns and dilemmas surrounding the adopted solutions. The analysis of the content of the frescoes on the side walls should clarify the role of the Last Supper and the Washing of the Feet within the small group of scenes whose underlying theme was the Passion of Christ. The findings concerning the relationship between these scenes and a seemingly inexplicable combination of solutions on the west wall corroborate the assumption that the whole was conceived as a system of counterparts. Some observations substantiate the recently advanced hypothesis that the now gone east wall of the narthex featured, above the door to the naos, a Crucifixion scene as an integral and especially emphasized component of the cycle.

Keywords: Mileševa, narthex, iconographic programme, gospel scenes (selection, arrangement), themes of the Passion of Christ

Проучавање садржине и тематског склопа фреско-целине у припрати милешевског храма, уобличене истовремено с првобитним зидним сликарством XIII века у наосу и као део јединственог ктиторског подухвата краљевића Владислава у сарадњи са стрицем архиепископом,[1] добрим је делом одређено неповољним општим стањем очуваности расположиве ликовне грађе, а посебно и девастацијом представа у горњим зонама простора и у средишњем делу источног зида, изнад и око некадашњег улаза у наос. Нема сумње у то да је припрата била одвојена зидом од самог наоса, те да је средњовековни изглед тог дела здања касније измењен пробијањем преградног зида. Како опис здања из 1580. године јасно указује на одељеност два простора, с разлогом се уважава пре-

* Текст садржи део резултата насталих у оквиру пројекта *Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура*, бр. 177003, који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** vesna.milanovic011@gmail.com

[1] Широко усвојено датовање живописа у трећу деценију XIII века и везивање подухвата за хронолошке оквире владавине краља Стефана Првовенчаног и време знатно пре доласка самог Владислава на краљевски престо засновано је на аргументацији коју пружају портрети Немањића на репрезентативној породичној слици северно од улаза што је из припрате водио у наос. О томе, као и о уделу који се у оствареном може приписати првом српском архиепископу, cf. В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 13–25 (са старијом библиографијом); Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 227–230, и idem, *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 55–68; Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, ЗЛУ 38 (2010) 35 sq., посебно 43–44, 46–48, 51–52. За значајан број прилога о улози светог Саве у уобличавању милешевског сликаног програма, али и о печату који је та личност дала широј епохи, v. и В. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, Balcanica 32–33 (2003) 266–267; М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 97–102 (посебно 101–102), 131 (n. 95), 267, 283. За недавно изнето другачије мишљење о времену настанка фресака, с померањем почетка подухвата у године владавине краља Радослава, а без оповргавања постојећег схватања о уделу светог Саве, cf. Г. Суботић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, in: *Византијски свет на Балкану* I, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 97–109.

тпоставка да је првобитно стање нарушено у неком од наредних векова.[2] Значајан степен оштећености и нестанак фресака у горњим деловима просторије објашњава чињеница да није сачуван ни првобитни свод. Зна се да је пре обнове и презиђивања у седмој деценији XIX века здање дуго било без крова, па изостанак јасних и поузданих археолошких потврда о изворном изгледу и облику поткровних површина здања оставља места за сумњу у вероватноћу да је нова горња конструкција, са сегментним сводом што почива на два бочна полуобличаста прислоњена лука, у потпуности поновила средњовековно решење.[3] Видни трагови девастације, ако не и интервенције новијих градитеља рестауратора, околност су која је, дакле, отежала читање и распознавање првобитних решења, отворила простор недоумицама у тумачењу програмских замисли и, у виду озбиљне препреке, изгледа, и удаљила истраживаче од темељније потраге за могућностима и начинима премошћавања проблема одређених стањем *in situ*.[4] Иако странице које су у досадашњим прилозима о Милешеви посвећене живопису припрате поткрепљују оцену о мањку истраживачких изазова, оправданост изрицања те оцене ипак помало изненађује ако се имају у виду значај и вредности споменика, одавно и с разлогом препознати, али и чињеница да проблеми о којима је реч у контексту проучавања средњовековних споменика нису ретка нити неуобичајена категорија. Уосталом, ни приметни помак у испитивању и сагледавању програмских замисли уобличених на одговарајућим зидним површинама милешевског наоса није остварен у битно другачијим условима.[5]

На преосталом, избледелом и оштећеном живопису XIII века у припрати уочене су и издвојене три тематске целине, по свему судећи и три основне компоненте у структури укупног некадашњег програма – једна с композицијама у виду сценских приказа и две с низовима појединачних фигура.[6] Чини се да данас нема сумњи у то да су целину што је обухватала управо све сценске приказе, смештене на више површине зидова, чиниле композиције које су описивале садржину из јеванђеља. Ипак, због везаности за део простора који је претрпео највећа оштећења, најслабије су обрађена и најмање разјашњена компонента програма, што је и разлог због којег су овом приликом предмет посебне студије.

Тек по једна сцена налазила се на расположивој површини сваког од два бочна зида, изнад двеју зона с појединачним фигурама – зоне са стојећим фигурама и зоне с допојасним ликовима светих.[7] Обе су сцене у великој мери уништене, она на северном зиду готово сасвим (сл. 1, 2а, 2б, 7 и 8). Првобитно су, по свему судећи, биле чвршће повезане с постојећим двема добро сачуваним и одавно евидентираним представама епизода из почетног дела циклуса Христових страдања – Издајством Јудиним и Молитвом у Гетсиманском врту – у нижој од двеју зона са сценама на западном зиду (сл. 9–12).[8] Претпоставку правда традиција која искључује самостално представљање поменутих сцена – у овом случају пара везаних епизода које су у јеванђељском тексту наставак мистичних догађаја у сионској Горници. Њихово издвајање из оквира одговарајуће тематске групе, која чак и не мора да образује прави, засебан циклус Страдања, било би тешко објашњиво.[9] С тим у вези свакако треба подсетити на чињеницу да је управо реч и о сликама чији је одавно примећен „обрнути" размештај на двема половинама истог зидног поља допринео добро познатим, више пута поновљеним оценама и некој врсти шире расправе о необичном или „нелогичном" распореду и поретку композиција у зидном сликарству Милешеве

[2] Cf. *Diario del viaggio da Venezia a Constantinopoli di M. Paolo Contarini*, ed. V. Lazari, Venezia 1856, 19; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971², 13, 61, n. 10; О. Кандић, *Изглед Милешеве у време спаљивања моштију светог Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 274.

[3] Са сигурношћу је утврђено да су приликом поменутог подухвата отворени постојећи прозори на бочним зидовима припрате и да они не одговарају првобитним – ужим и ниже постављеним – те да је из времена обнове и улазни отвор на западном крају северног зида. За основна обавештења о архитектури припрате и изменама првобитног стања cf. О. Кандић, *Црква Вознесења Христовог у Милешеви*, in: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 124, као и 126–127, 134 (о девастацијама, поправкама и обновама цркве v. и на страницама посвећеним историји, *ibid.*, 121–122).

[4] За сличне начелне и сведене белешке о проблемима условљеним стањем и одликама грађе, као и о потреби дизања „научног елана" и јачања милешевског „археолошког досијеа", v. И. М. Ђорђевић, *Ка новој монографији о зидном сликарству Милешеве*, in: *Студије српске средњовековне уметности*, ed. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2008, 553–556.

[5] Најјасније показатеље тог помака свакако доноси недавно објављени рад Б. Тодића (idem, *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, 55–68). Потврду наших, засад сумарних и уопштених запажања пружа и одговарајуће поређење налаза и закључака о програму сваке од двеју целина предочених на страницама наведеног рада, с тим што напомена посебно важи за оне налазе и закључке који бацају светло на делове обеју целина репрезентоване сценским приказима што су претрпели знатна оштећења или накнадна преиначења.

[6] За начелну и најпрегледнију слику о целинама које предочавају структуру сликане декорације у том простору cf. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 51 sq (посебно 51, 52, 60).

[7] За распоред зона v. Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 34–35 и 38–39.

[8] За сцене на западном зиду cf. *ibid*, 40–41. Описао их је, идентификовао и објавио још Н. Л. Окуневъ, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938) 47–48, сх. I, 60 и II, 64, т. V–VI. За налазе о тематици двеју композиција на бочним зидовима v. текст који следи с пратећим напоменама.

[9] Ако и нису биле део пуне редакције циклуса Страдања, те или сличне епизоде, не у мањем броју од бар неколико одабраних (изузетак су теме Распећа или Скидање с крста), формирале су нарочиту групу. И као део особеног циклуса Страдања и као допуна ширег Христолошког циклуса, односно проширење целине Великих празника, одабране сцене налазиле су место и у припратама и западним одељењима црквеног простора, као и у самој унутрашњости наоса. О томе, уз слику о редакцији садржаја коју пружају српски споменици с краја XIII века (пример релативно сложене, не и самосталне групе сцена у цркви у Аријљу и прилично развијен циклус Страдања у пећким Светим апостолима), cf. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Аријљу*, Београд 2005, 73–75; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 121–123 (Ђурић). За релативно сложен састав циклуса на фрескама у припрати студеничке Богородичине цркве, који датира из обнове у XVI веку, али се у стручној литератури повезује с првобитним решењима с почетка XIII века, cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 168–169 (за детаљнију листу радова о Студеници v. нашу n. 26).

Сл. 1. Милешева, припрата, остаци Тајне вечере
Fig. 1. Mileševa, narthex, remains of the Last Supper

као нарочитом феномену.[10] Осврт на стару расправу с разлогом ће наћи место на потоњим страницама овог рада, у оквирима новог сагледавања и тумачења затечених решења у припрати, јер се уочени пример редоследа другачијег од оног који подразумева хронологија догађаја потврђује као појединост значајна за разумевање укупне структуре невеликог циклуса. Представа епизоде која у јеванђељу претходи Јудиној предаји Христа војницима – Молитва у Гетсиманском врту – смештена је, дакле, десно од приказа догађаја који по тексту следи и који је у том тексту епилог епизоде у врту (сл. 11). Организација садржине и распоред одабраних ликова и композиција на западном зиду донекле су се разликовали од решења примењеног на бочним зидовима. Ток зоне с допојасним ликовима светих прекинут је и ограничен само на две представе (по једна на јужном и северном крају зида), што значи да је доња међа зоне са сценским приказима из циклуса Страдања спуштена до горње бордуре најниже зоне, то јест до појаса са стојећим фигурама (сл. 12). Такво решење – које је, изгледа, одговарало оном на некадашњем, већим делом уништеном источном зиду (сл. 16)[11] – омогућило је да се у програму западног зида, у делу под дозиданим сводом, нађе места за још једну од сцена. До данас је сачувана само њена доња половина. Представа која, несумњиво, приказује једно од Христових јављања апостолима после васкрсења с правом је препозната као Неверовање Томино (сл. 13).[12]

Са евиденцијом садржине поменутих трију сцена на западном зиду практично се и закључује листа јеванђељских тема милешевске припрате чија је идентификација у постојећој стручној литератури усвојена као поуздана. Та околност битно одређује истраживања изложена у овом раду, иако се у њима не превиђа ни чињеница да сведеност дате листе ипак не значи изостанак одређених претпоставки о осталим првобитно представљеним садржајима. Углавном је реч о белешкама о идентитету двеју представа на бочним зидовима, чешће оне на јужном, које, због форми успутних, неразрађених или необјашњених процена нису, нажалост, ни достигле вредност релевантног научног суда. Двојност и неусаглашеност прилога у којима су изрицане и оних у којима су садржане ограде или сумње у могућност поузданог сагледавања тих садржаја – опис је мање-више устаљене слике, која одговара и актуелном стању.[13] Тек недавно је, с друге стране, први пут озбиљније и уз одговарајућу аргументацију разматрано и питање идентитета уништене композиције што је првобитно, у средишњем делу источног зида припрате, надвисивала улаз у наос. Сва је прилика да је реч о аргументацији и гледишту који на страницама овог рада добијају подршку.[14] Као симболи непознаница и недоумица што описују начелну слику о проучености дела програма с јеванђељским представама, и сведена листа потврђених тема и неразрађене или недокументоване претпоставке – свака од одредница на свој начин – утврдиле су аутора овог прилога у оцени о својеврсном мањку изазова да се темељније и с више пажње истраже и одмере могућ-

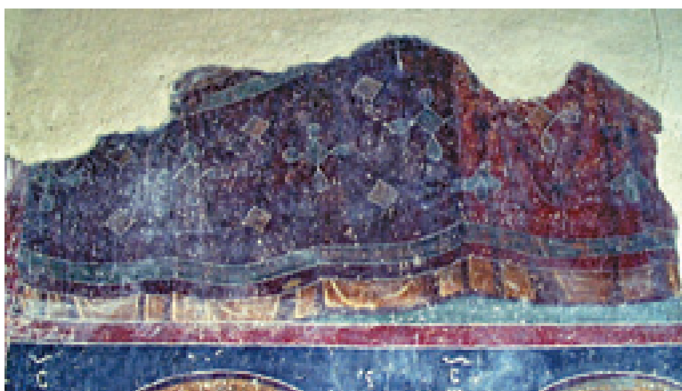
[10] Cf. Окуневъ, *op. cit.*, 43–45 (посебно 44); Радојчић, *Милешева*, 16–17, 19; И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, in: *Милешева у историји српског народа*, 74–77; idem, *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 16 (Пријепоље 1995) 153 sq., и idem, *Ка новој монографији*, 555; Тодић, *Ново тумачење*, 64–66 (посебно 65–66).

[11] Cf. Живковић, *op. cit.*, 36–37.

[12] V. *ibid.*, 40–41; такође Окуневъ, *op. cit.*, 50, сх. I, 59, т. V. Исту идентификацију без двоумљења прихватају и заступају и аутори готово свих потоњих прилога и студија о милешевском живопису. Редак пример уопштенијег, мање прецизног (опрезнијег?) одређења садржине композиције јесте онај у којем сцена остаје означена тек као „Јављање Христа апостолима после васкрсења"; cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 35.

[13] За преглед гледишта о садржини поменутих сцена на бочним зидовима v. посебно нашу n. 16.

[14] Ако се изузму краћа белешка В. Ј. Ђурића (idem, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 18) и слична, не посебно разрађена претпоставка Б. Поповића што је пратила недавно представљање издвојених уломака фресака из Милешеве (cf. наше n. 69 и 70 и део текста на који се односе), рад Б. Тодића, објављен у време када је наш прилог практично већ био уобличен, први је у којем се загонетној представи посвећује озбиљнија пажња; cf. Тодић, *Ново тумачење*, 60, 65 и 67. Питање о могућностима утврђивања идентитета двеју претходно поменутих сцена није том приликом изнова осветљавано.



Сл. 2а. Милешева, припрата, остаци Тајне вечере (детаљ) (фото Српско благо)
Fig. 2a. Mileševa, narthex, remains of the Last Supper (detail) (photo: Srpsko blago)

Сл. 2б. Милешева, припрата, остаци Тајне вечере (детаљ) (фото Српско благо)
Fig. 2b. Mileševa, narthex, remains of the Last Supper (detail) (photo: Srpsko blago)

ности расветљавања изворне садржине и реконструкције тешко оштећених и изгубљених сцена. Она се може разумети и као додатни мотив да се у тој врсти изазова окуша.

Без обзира на то што средњовековни облик и изглед свода припрате и даље остају непознаница и чине тек једну у низу препрека које отежавају реконструкцију целине – за одређену, не безначајну слику о одабиру иконографских тема, али и о логици њиховог распоређивања у расположивом простору, срећна је околност што је, чак и на основу оскудних остатака и незнатних трагова некадашњих решења, могуће наћи сасвим прихватљиве аргументе за идентификацију уништених сцена на јужном и северном зиду.[15] Суд о могућностима учвршћује пажљивије проучавање детаља грађе *in situ* – и не само оних садржаних у медију слике – као и испитивање аналогија са споменицима епохе. Тако утемељен поступак показује да нема разлога за сумњу у валидност налаза који су неке од претходних истраживача већ упутили на закључак да би остаци пурпурноцрвене драперије са особеним украсним мотивима, јасно видљиви у добром делу доњег предњег плана композиције на јужном зиду (сл. 1, 2а, 2б), могли да представљају декоративну тканину што је на слици Тајне вечере прекривала предњу, равну страну полукружне трпезе око које су, дуж полукружног дела, некада били распоређени Христос и апостоли.[16] Исти закључак употпуњује и не тако давно забележен податак о уочљивости дела ноге, стопала, и трагова подножја седишта једног од учесника догађаја на доњем западном крају слике.[17] На основу видљивих појединости сасвим је реално тврдити да се на том крају сцене за трпезом налазила фигура апостола Петра, а да је на супротни, источни крај била постављена Христова фигура, нарочито обележена и истакнута и елементима сценографије.[18] Остаци сликане драперије из доњег плана композиције поткрепљују управо и претпоставку о томе да се Христово седиште разликовало од седишта ученика не само по облику већ и по особеном јастуку и раскошно украшеном пурпурном прекривачу (детаљи који се везују за тип

[15] За остварење тог задатка само су делом од помоћи цртежи Б. Живковића (*op. cit.*, 35 и 39). Прилику за прецизнији увид у изглед фрагмената изворног живописа омогућују расположиви фотографски снимци, објављени на интернету. Издвајамо оне доступне на страницама сајта www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/s1-w2e2/index.html (композиција на јужном зиду, v. снимке 3–1, 3–2, 3–2–1 и 3–2–2), односно www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/n1-w2e2/index.html (композиција на северном зиду, v. снимак 3–1), чији је аутор В. Вукићевић, као и фотографије С. Томековић на сајту http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php (s. v. Serbia, Mileseva, p. 1–2).

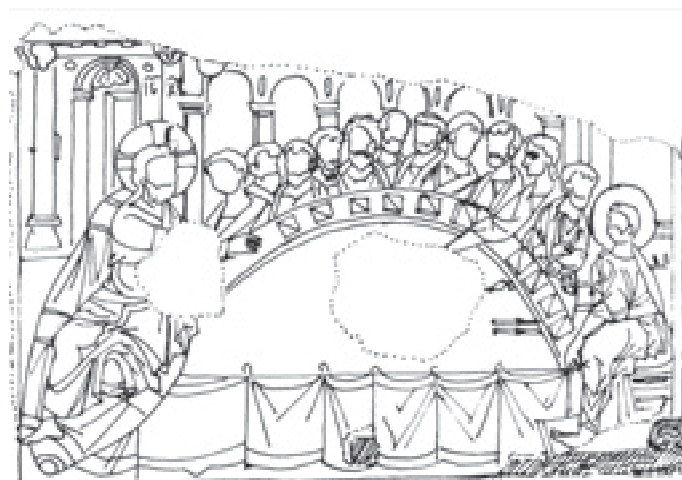
[16] Могућност да је на јужном зиду припрате била представљена Тајна вечера укључује већ Окуњев, *op. cit.*, 48. У делу прилога што прати схему распореда фресака Окуњев, међутим, изоставља такав предлог за идентификацију, у истој схеми остаља места за две јеванђељске сцене и пита се да ли је исправно поистовећење постојећих остатака на источном делу јужног зида са сликом Пилатовог суда; cf. *ibid.*, 89. Тајну вечеру је у остацима сцене на јужном зиду видео И. М. Ђорђевић (idem, *Милешева и Студеница*, 77, n. 78). Иако је, такође, указала на вероватноћу да је реч о Тајној вечери и при томе одговарајуће разматрање употпунила идејом о могућем месту Прања ногу и Силаска Светог Духа на осталим оштећеним и уништеним првобитним зидним површинама у вишим деловима припрате, С. Томековић је питање тумачења постојећих детаља сцене на јужном зиду оставила отвореним. Сматрала је да су могли бити и део композиције Смрти светог Саве Јерусалимског – ако се у остацима фреске препозна посмртни одар, а не трпеза; cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 60–61. Трагови подножја седишта и остаци фигуре на доњем западном крају некадашње сцене ипак побијају ту могућност (v. даљи текст). На основу поменутих индикативних детаља једне представе, једина се за идентификацију двеју сцена на бочним зидовима с темама Тајне вечере и Прања ногу у новије време јасно определила Р. Зарић у издању научнопопуларне монографије О. Кандић, С. Поповић, Р. Зарић, *Манастир Милешева*, Београд 1995, 61. Не треба, међутим, превидети ни то да их је претходно већ обе, с представама на западном зиду, али без издвајања доказа у материјалу *in situ*, убројао у циклус Страдања у милешевској припрати и Р. Николић, *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице (I)*, Саопштења 18 (1986) 35. У новообјављеном раду Б. Тодића усваја се само могућност препознавања сцене Тајне вечере; cf. Тодић, *Ново тумачење*, 64–65. За наше разматрање питања идентификације сцене на северном зиду (Прање ногу) v. даљи текст.

[17] Детаљи који указују на место фигуре једног од учесника Тајне вечере евидентирани су, дакле, код Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 61 (Р. Зарић).

[18] Приликом визуелизације некадашњег изгледа сцене не треба превидети јасна сазнања о другачијем првобитном месту и облику прозора који сада пресеца доњи план композиције (cf. нашу n. 3). Меродавна су за налаз о томе да првобитни прозорски отвор није нарушавао композициону целину слике. Оно што би се ипак можда могло ставити под знак питања јесте сама висина поља које је првобитно композиција испуњавала. Идеја о евентуалној већој висини поља и другачијој завршници поткровног дела зида везивала би се за контекст размишљања о односу решења горње конструкције оствареног у XIX веку и оног изворног, односно за запитаност о изворности дела затеченог решења које описују прислоњени луци што на оба бочна зида унутар здања одозго уоквирују површину са остацима некадашњих сцена.

Сл. 3. Четворојеванђеље, Атина, Национална библиотека 93, л. 135а, Тајна вечера (према M. Chatzidakis)
Fig. 3. Tetraevangelion, Athens, National Library 93, fol. 135v, Last Supper (after: M. Chatzidakis)

Сл. 4. Сопоћани, припрата, Тајна вечера (фото Српско благо)
Fig. 4. Sopoćani, narthex, Last Supper (photo: Srpsko blago)



Сл. 5. Верија, Стара митрополија, Тајна вечера (према E. N. Tsigaridis)
Fig. 5. Veroia, Old Metropolis, Last Supper (after: E. N. Tsigaridis)

источњачког *дивана*), како је то углавном било уобичајено на приказима Тајне вечере значајним за поређење и размишљање о одликама милешевског решења (сл. 3–5). На поменутим сликама мистичног обеда у сионској Горници јасно се издвајала и фигура апостола Јуде, односно његов гест – пружање руке ка посуди у средишњем делу трпезе. Оцену да би претпостављена и предочена основна схема композиције у потпуности одговарала иконографији Тајне вечере сасвим уобичајеној за епоху у којој је фреска настала релативно је лако доказати. Проверу допуштају не само расположиве представе с подручја Србије из епохе XIII века већ и знатно шири низ постојећих аналогних примера уобличених у том столећу, као и раније, и сачуваних у споменицима који потичу с територија различитих земаља византијског културног круга. Своједврсне потврде некадашњег изгледа сцене и непосредне паралеле треба свакако тражити у решењима затеченим у домаћим споменицима, каква су она у наосу пећких Светих апостола и припрати сопоћанског храма (сл. 4).[19] Пажљиво разматрање детаља иконографије и одлика композиционог склопа уверава нас, с друге стране, у начелну подударност па и значајну сродност милешевске Тајне вечере са истом сценом у цркви Старе митрополије у Верији, насталом у приближно исто време (сл. 5).[20] Тој типологији и основном решењу композиције припадају и примери из далеке Грузије, попут оног из цркве Светог Николе у Кинцвисију и других,[21] као и примери из области везаних за ближу грчку територију, где се одговарајућа иконографија јавља и у низу мањих и скромнијих сеоских цркава, попут оних на полуострву Мани.[22] За реконструкцију милешевске представе и, пре свега, за идеју о њеним типолошким одликама нису без значаја ни подаци које пружају одређена решења у византијском минијатурном сликарству и иконопису. Трагови композиције у Милешеви указују, тако, на остварење које је могло бити веома блиско оном на слици Тајне вечере у *Четворојеванђељу 93* из Националне библиотеке у Атини (л. 135а) (сл. 3).[23]

[19] Cf. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 34 (В. Ј. Ђурић); Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 25; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 47, сл. 21.

[20] Cf. E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, in: *Милешева у историји српског народа*, 91 sq., fig. 7.

[21] О карактеристичној иконографској схеми Тајне вечере у грузијским црквама назначене епохе v. Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 210–211, n. 17 (за изглед сцене у цркви у Тимотесубанију, с распоредом фигура тек нешто другачијим од типичног, али с типичним решењем трпезе и седишта с фигуром апостола на њеном десном крају, сличним милешевском, cf. *ibid.*, 61, црт. 21; за фотографију фреске у Кинцвисију v. сајт http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php?country=Georgia&location=&view=country&page=7&image=899).

[22] За примере из цркве Агиос Стратигос Буларион и оне у месту Цопакас, cf. N. V. Drandakis, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, 40–41 и 74 (n. 5), fig. 34a и 59. О назначеним одликама иконографског решења сцене cf. и G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916 (réimpr. 1960), 288 sq., односно 294–297.

[23] Cf. *Byzantine art. An European art*, Athens 1964², ed. M. Chatzidakis, no. 317 (Exhib. Catalogue); за фотографију у боји v. http://ica.princeton.edu/images/millet/manuscript/bgmathens93.135

Поред тог примера, као посебно занимљиво издвајамо и решење композиције што је, по свему судећи, украшавала део олтарске преграде у неком од параклиса у светогорском манастиру Ватопеду – не само због налаза о типолошкој подударности већ и због могућности да се њен настанак веже баш за период боравка светог Саве Српског у том манастиру, односно за време Савиног доприноса обнови Ватопеда.[24] Сумње у назначену идентификацију сцене на јужном зиду милешевске припрате отклања и околност да одговарајућа композиција сасвим сигурно није имала место у првобитном програму наоса,[25] као и чињеница да је реч о сцени чије постојање у Владислављевој задужбини, у склопу програма припрате, не би значило особену и изузетну појаву у односу на програмске целине остварене у задужбинама других ктитора дате епохе. У том смислу посебно се издваја податак о месту Тајне вечере у припрати студеничке цркве, иако студеничка представа – постављена на јужну половину доње зоне на западном зиду припрате, те у пандански однос са сценом Прања ногу на северној страни истог зида – чини део фреско-састава који је у целини плод подухвата обнове оствареног у том простору у XVI столећу.[26] И као таква, не без измена и одступања од изворне иконографије из времена светог Саве, та композиција свакако чува распоред и однос фигура особен за решења XIII века – потврђена примерима из наоса Светих апостола у Пећи и припрате у Сопоћанима – с Христом уз бочни крај трпезе и са истакнутим детаљем Јудиног геста.[27] Идентитет сцене на јужном зиду милешевске припрате, с друге стране, само утврђује чињеница да се у одговарајућој зони у припрати, на јужној половини западног зида, још налази представа Издајства Јудиног као суседна. С поменутом чињеницом у вези су, те од значаја у отклањању недоумица и премошћавању препрека што прате разматрање незнатних остатака одабраних садржаја, управо и одавно изнета запажања о необичном, „нелогичном" поретку и распоређивању двеју епизода које на том зиду приказују два сукцесивна догађаја везана за јеванђељски опис Христовог страдања непосредно по вечери са ученицима.[28] Својеврсни поремећај хронологије у приказима јеванђељских догађаја и одступање од уобичајене логике излагања слева надесно, то јест у смеру од југоистока, преко запада, ка североистоку, није плод случајности, нити је резултат грешке или евентуалне невештине и несналажења сликара у остваривању за-

va.jpg. Иако стилски нешто другачија, сличног је иконографског типа и друга минијатура с представом Тајне вечере у истом рукопису (л. 171a); за обе илустрације cf. E. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977–1979) 191–192, 193, 195, 206–207, pls. 75, 81.

[24] Cf. Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008, 55 (са упућивањем на могућност везивања дела за ктиторство светог Саве), табла у боји (ненумерисано).

[25] Фреска с представом Тајне вечере нашла се на јужном зиду милешевског наоса, изнад јужне певнице, тек у време интервенција на живопису наоса у XVI веку. На том месту није понављала садржину старије фреске јер је сликана преко теме Васкрсења Христовог, приказане сценом Силаска у ад; cf. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167, и idem, *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 123–129 (124 et passim, сл. 1–3), као и С. Пејић, *Манастир Пустиња*, Београд 2002, 117–120; v. посебно и Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 14 и 16. Податак доносе и други аутори; cf., на пример, Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 61, са сл. 50 (Р. Зарић).

[26] Cf. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167–169, посебно 168, сл. 29. За цртеж са садржином и распоредом композиција на западном зиду студеничке припрате v. научнопопуларну монографију М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1990, сл. 19 (с фотографијом Тајне вечере у боји, сл. 20). О живопису студеничке припрате и гледишту о постојећем избору сцена из циклуса Страдања Христовог као поновљеној тематици изворног средњовековног програма с почетка XIII века cf. и М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 162–167 (Б. Тодић), као и Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 158–162 (Г. Бабић). Евидентирање сцена Тајне вечере, Издајства Јудиног и Молитве у врту као дела првобитног циклуса Страдања у припрати Милешеве издвојио је као добар разлог за веровање у изворност и стварно средњовековно порекло постојећег циклуса у припрати Студенице И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77, n. 78; cf. и потоњи текст истог аутора *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153–154. Слично важи и за белешку о аналогијама у два споменика у тексту Р. Николића *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице*, 35. За новије податке о ширем подухвату обнове низа значајних црквених целина из XIII и XIV столећа непосредно по институционалној обнови Пећке патријаршије под Турцима, односно за релевантна разматрања о самим почецима и оквирима сукцесивног остваривања тог подухвата, посебно v. С. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–60, и С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 152 sq., нарочито 154–155, као и 182.

[27] За примере из Пећи и Сопоћана cf. нашу n. 19 (у примеру из Пећи распоред фигура обрнут је у односу на остала решења, али се структура композиције поклапа на свим евидентираним представама). О решењима насталим у периоду „систематског" подухвата обнове живописа у читавој групи старијих задужбина Немањића у другој половини XVI века и о односу тих решења према старијем наслеђу – што укључује и налаз о повезаности с традиционалним решењима из XIII века – cf. Пејић, *op. cit.*, 81 са n. 224.

[28] Cf. нашу n. 10. Разматрања питања што прате запажања о необичном и, у одређеном смислу, нелогичном распоређивању сцена у Милешеви као о општем и начелном обележју сликаног програма у Владислављевој задужбини већином су се ипак везивала за расветљавање и тумачење појединости програма у наосу. Самим особеностима поретка сцена у припрати није била посвећивана подробнија анализа, па су изостали или остали непотпуни и одговори на нека од питања која налазе место у оквирима поменутог разматрања. Иако је због усмерености на детаље програма у припрати текст С. Томековић (eadem, *Les saints ermites et moines*, 51–67) нека врста изузетка, занимљиво је што у њему обрнути поредак композиција с приказима епизода у Гетсиманском врту остаје ван фокуса пажње и ван категорије нерешених проблема, јер ауторка текста усваја претходно гледиште о ређању свих садржаја здесна налево, укључујући и низове појединачних фигура. Још је занимљивија околност да се такво разумевање поретка сцена потврђује и као главни разлог за извесну ауторкину сумњу у могућност идентификовања сцене на јужном зиду с приказом Тајне вечере, те као погрешан повод за дилему о томе треба ли у остацима представе, уместо мотива трпезе, видети мотив самртног одра и део композиције Успења светог Саве Јерусалимског, cf. Tomeković, *op. cit.*, 61. После дужег времена, у којем је проучавањем програма у наосу милешевске цркве доведено у питање раније гледиште о начелу распоређивања одабраних садржаја, осврт на део проблематике што се односи на решења у припрати укључен је тек у последње претресање старих питања у раду Б. Тодића (idem, *Ново тумачење*, 64–66). Разлози за замену места двеју композиција на западном зиду траже се у околности близине портрета Немањића и евентуалном повезивању садржине и порука Молитве Христове са идејама које изражавају портрети; cf. *ibid.*, 65–66.

Сл. 6. Верија, Стара митрополија, Прање ногу (према E. N. Tsigaridis)
Fig. 6. Veroia, Old Metropolis, Washing of the Feet (after: E. N. Tsigaridis)

хтева који су пред њих постављени.[29] Напротив, темељнија анализа потврдиће да је реч о зналачки смишљеном и пажљиво уобличеном решењу, у којем се следи начело панданског слагања композиција и чији је избор повезан с јасном представом о могућностима спајања или сучељавања, нарочитог „поређења“ одабране садржине по мотивима, идејама и симболици који је одређују, али и по особеностима самих елемената иконографије и формалних образаца који јој дају визуелну препознатљивост.[30] Размишљање о избору панданског уређења целине, који значи и поштовање обрасца визуелне симетрије,[31] правдају и одлике самих зидних поља на којима су композиције биле изведене. У меродавним назнакама о првобитном облику расположивих површина и начину на који су издељене у зоне види се решење што подразумева структуралну изједначеност и усклађеност наспрамних зидова (јужног и северног, западног и источног), односно различитост суседних зидних поља – а та слика одговара резултатима испитивања решења и односа који одликују циклус са сценским приказима. Да бисмо осветлили све премисе на којима изнети закључак о устројству програмске целине почива и слику о утемељености гледишта употпунили релевантним показатељима, потребно је да размотримо и садржину и елементе визуелног идентитета делом видљиве сцене у горњој од двеју зона на западном зиду, као и питања идентификације готово у потпуности уништене композиције што је некад стајала наспрам представе Тајне вечере, те оне изгубљене са источног зида. Будући да се препозната представа Осезанија Томиног (Неверовања Томиног) на врху западног зида својом везаношћу за јеванђељски циклус пострвакршњих јављања Христових апостолима на неки начин одваја од три претходно поменута, садржински јасно међусобно повезана приказа (Тајна вечера, сцене у Гетсиманском врту) и будући да је садржина незнатних остатака на некадашњем источном зиду најтеже читљива, те због места над улазом у наос делом и проблем за себе – поглед најпре управљамо према северном зиду. Сва је прилика да је изгубљена сцена на том зиду, једнако као првобитни наспрамни призор из сионске Горнице на јужном и две добро сачуване композиције са епизодама у Гетсиманском врту, припадала ужој групи слика што приказују почетне моменте циклуса Страдања. Међу тим сликама, заснованим на сижеима што се и у писаној заоставштини јеванђелиста и апостола, богословској мисли светих отаца и богослужбеном обреду хришћана издвајају као симболи земаљске мисије оваплоћеног Сина Божјег, одређене утемељењем цркве као „новог савеза“ Бога и човека, свакако треба потражити сцену Прања ногу.[32] Претпоставку о томе да је представа чина Христовог омивања ногу ученицима, у јеванђељу спојеног с мистичним обедом у сионској Горници, била део одговарајућег низа епизода из циклуса Страдања – с местом насупрот представи Тајне вечере, а поред призора Молитве у врту – оснажују чиниоци слични онима који су послужили у идентификовању панданске сцене на јужном зиду. Иако је једини прео-

[29] Објашњење неуобичајеног распореда сцена у наосу Милешеве потражио је у неискуству унајмљених сликара у живописању рашких храмова В. Ј. Ђурић (idem, *Византијске фреске*, 35).

[30] Сличне налазе, у виду начелних опсервација или пак у вези с тумачењем необичног поретка сцена у наосу доносе и поменути текстови С. Радојчића и И. М. Ђорђевића; cf. наше n. 10 и 28. На вредност Радојчићевог суда о начелу нарочитог упаривања сличности и супротности у односу симетрије („симетричног постављања сличности и контраста“, v. Радојчић, *Милешева*, 19) у сликаном програму Милешеве посебно упућује и Б. Тодић, *op. cit.*, 64.

[31] За значајан, врло документован увид у одговарајуће посебне поступке спајања или међусобног усклађивања сликаних представа у простору цркве – у којима су средства реторике неретко важнија од средстава нарације, а семантичка и визуелна симетрија од хронолошког тока – са исцрпним освртом на примере и варијације решења у средњовековним споменицима, као и на литературу у којој су они претходно обрађени, v. М. Радујко, *Копорин*, Београд 2006, 161–173.

[32] За ретке примере непревиђања могућности постојања те сцене у милешевској припрати садржане у постојећим прилозима само у успутним исказима cf. странице у радовима С. Томековић, Р. Зарић и Р. Николића наведеним у нашој n. 16.

стали фрагмент фреске још скромнији од оног са остацима приказа мистичног обеда (сл. 7–8),[33] увид у уобичајену иконографију Прања ногу у ширем историјском раздобљу којем, поред више ранијих столећа постиконоборске ере, припада и епоха XIII века и управо налаз о схеми композиције пружају довољно оправдања да се у поменутом фрагменту виде остаци доњег дела те композиције. Реч је, дакле, о доњем, фигурама и детаљима сценографије неиспуњеном или слабо испуњеном плану композиције, који је обично, као визуелно скромнији и подређен остатку слике, био у функцији преношења тежишта на саме кључне актере представљеног догађаја. Они су у Милешеви били распоређени по сада уништеним деловима сцене. Другим речима, преостали фрагмент бојеног малтера, на основу којег није немогуће замислити изгубљене обрисе некадашње сцене Прања ногу, налази се на месту које је одговарало ширем појасу „тла", то јест самог пода просторије у коју је смештен нарочит чин, и у њему треба видети део карактеристичне сценографије с приказом подножја клупе на којој су седели апостоли (сл. 6), постављени у згуснуту групу наспрам издвојене стојеће Христове фигуре. С обзиром на то да је детаљ припадао и десној (источној) половини некадашње композиције, јасно је где се на тој милешевској слици могла налазити група коју су образовале фигуре апостола, а самим тим и где би у другој половини сцене било место намењено Христовој фигури.[34] Обично приказана у тренутку омивања или брисања ногу апостола Петра – нагнута над нарочитом посудом с водом – Христова фигура по правилу се и налазила на левом крају доње половине сцене, односно на оном месту у доњем предњем плану слике које би било у фокусу пажње посматрача и чије је наглашавање и правдало остављање празног, другим детаљима необележеног простора у том појасу слике. Као и код разматрања првобитног решења оштећене композиције на јужном зиду (Тајне вечере), нашу претпоставку о могућем изгледу милешевског Прања ногу, о иконографском типу представе и њеној основној композиционој схеми добрим делом описује решење на фресци у Старој митрополији у Верији. Стога тај пример и издвајамо из ширег увида у сачуване варијације уобичајене иконографије сцене.[35] Могућу сведеност или мањи степен разуђености милешевске композиције у односу на наведени пример не сматрамо препреком за размишљање о њиховој сродности. Гледиште да се једини

Сл. 7. Милешева, припрата, преостали фрагмент Прања ногу (фото Републички завод за заштиту споменика културе - Београд)
Fig. 7. Mileševa, narthex, remaining fragment of the Washing of the Feet (photo: Republic Institute for Protection of Cultural Monuments – Belgrade)

видљиви детаљ страдале сцене може тумачити као остатак некадашњег приказа клупе, типичног и неизоставног елемента сценографије, поткрепљују и форма и окерна основа конкретног детаља – вероватно подножја клупе. Датој представи о првобитној садржини и основној тематици композиције на северном зиду припрате ишла би, чини се, у прилог још једна, на свој начин индикативна околност. Повезана је са значајним материјалним налазима делова првобитне милешевске мермерне посуде за освећену воду[36] и, посебно, с постојањем аргументације за претпоставку о изворном месту те посуде у северном крилу припрате Владислављевог здања, уз фигуре које су образовале нарочит породични портрет Немањића.[37] Околност да су

[33] За фотографије преосталог фрагмента фреске cf. референтне податке у нашој n. 15.

[34] Разматрању прикључујемо и белешке изнете у тексту наше n. 18, што прати излагање о композицији Тајне вечере.

[35] Cf. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, 91 sq., fig. 8; такође cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 310–325; K. Wessel, *Fusswaschung*, in: RbK II, 595–608; посебно и D. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 181–182 (са одговарајућим фотографијама). За поређење није незанимљив ни пример фреско-композиције из садашњег западног травеја цркве Светих апостола у Пећи, на слоју који се може датовати у сам крај XIII столећа, где је сцена део обимнијег циклуса Христових страдања; cf. www.srpskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/StApostlesChurch/Nave/WestBay/SouthWall/282N1063.html. Исто важи и за сцену која је на западном зиду студеничке припрате, на слоју живописа што је заменио некадашње фреске XIII века, пандан слици Тајне вечере; cf. део нашег претходног излагања с библиографским подацима у n. 26.

[36] У њима се види потврда о постојању те врсте каменог намештаја управо у времену у којем је милешевско сакрално здање и уобличено; cf. Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века*, 138, сл. 36 (О. Кандић); O. Kandić, *Fonts for the blessing of the waters in Serbian medieval churches*, Зограф 27 (1998–1999) 61–77, посебно 66–67, figs. 6–7, tab. II/1.

[37] Kandić, *Fonts for the blessing of the waters*, 67, tab. I/2, са упућивањем на одговарајућу литературу – чији се обим, као и сами налази о доследности решења у српским средњовековним споменицима XIII и XIV века, и даље проширују. Потврђује се не само обичај смештања агијазме уз портрете већ и уз одабране јеванђељске и друге садржаје са сасвим особеном топиком и симболиком. О тој другој категорији садржаја v. посебно И. Дрпић, *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском ексонартексу*, Саопштења 34 (2003) 107–129. За нове податке о тематском контексту програма у који су постављене мермерне посуде за освећену воду у спољашњим припратама цркава у Жичи и Трескавцу (XIV век) v. у међувремену објављене радове: Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 71–77; В. Милановић, *Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 459–479.

Сл. 8. Милешева, припрата, северни зид
Fig. 8. Mileševa, narthex, north wall

портрети о којима је реч део програма што је, на местима резервисаним за сценске приказе, био обележен тематиком Страдања Христовог одсликава нарочите контекстуалне оквире, у којима се преклапају и прожимају идеје важног одељка хришћанске сотириологије и постулати релативно младе династичке

идеологије,[38] и већ сама по себи упућује на основна символична значења што би правдала смештање особене врсте намештаја у дати простор. Блиска су символици која је у основи обреда што му је посуда намењена, па разлог за тражење заједничког места агијазме и композиције Христовог омивања ногу ученицима у северном крилу одељења може бити баш и одређена формално-иконографска сличност, колико и идејна повезаност онога што је представљало визуелни и значењски идентитет камене посуде за освећену воду и одговарајућих сликаних мотива и идејних порука који дају идентитет поменутој композицији. Важан део значењског идентитета (символике) обреда богојављенског освећења воде, за који се везује функција агијазми (купељница или крстионица), проистиче из спреге што је обред има с богослужењем на дан прослављања Христовог крштења у Јордану, те са сотириолошким импликацијама тог новозаветног догађаја као „просвећења све твари“ и епифанијске најаве почетка остваривања божанског плана о „новој благодати“ и „новом удомљењу човека у рају“, односно о „новом савезу Бога и Изабраног народа“.[39] И Христов чин омивања ногу ученицима у сионској Горници такође се у богословској егзегези источних отаца повезује с темом крштења, неодвојивом од теме о мистичном уделу у крсној жртви и искупитељској смрти Сина Божјег, и у таквом се контексту у светоотачкој литератури управо и представља као символ крштења.[40] С друге стране и у складу с још једним аспектом значења тог чина, на свој су начин чврсто повезане с темељним поставкама хришћанског учења о спасењу и нарочите идејне поуке и поруке исказане у одговарајућем јеванђељском тексту у форми непосредног захтева за угледање на Христа.[41] Кад је реч о формално-иконографским „аналогијама“, мисли се пре свега на блискост облика и изгледа стварног примерка камене пластике у функцији црквеног намештаја и одговарајућег сликаног мотива камене посуде у којој Спаситељ, у складу са уобичајеним решењем јеванђељске сцене и нашом претпоставком о решењу композиције на поменутој фресци, омива ноге апостолу Петру.

Предочени разлози за идентификацију двеју сцена на бочним зидовима, као и налази који иду у прилог уверењу да су представе имале типичну композициону структуру и устаљено иконографско решење, пружају добру основу за уобличење прилично јасне слике о одабраним сценама јеванђељског циклуса Страдања Христовог у програму милешевске припрате. Белешке о садржини тог циклуса размештеној по површинама три зида обухватају и значајне смернице за сасвим логичну реконструкцију међусобног односа сцена из састава групе, односно за увиђање начела њиховог распоређивања у простору. Сва је прилика, дакле, да је реч о нарочитом „систему“ пандана, у којем је замисао о упаривању и повезивању одабраних сцена остварена вишеструким комбинацијама, те различитим посебним аспектима њихове комуникације. Идеју о комуникацији предоченог изражавали би следећи пандански парови: Тајна вечера и Прање ногу, са истим местима на наспрамним зидовима (јужном и северном), Тајна вечера и Издајство Јудино, те Прање ногу и Молитва у врту, на суседним површинама два додирна зида (јужног и западног, северног и западног), најзад и две композиције с приказима догађаја у Гетсиманском врту, Молитва у врту и Издајство Јудино, на два поља истог (западног) зида, али у распореду који је одређен садржином поменутих двеју сцена на суседним бочним зидовима. У том смислу, дакле, у слици чији је средишњи мотив Јудин издајнички пољубац (загрљај) може се видети сасвим логичан наставак сцене с темом мистичног обеда, образа будућег евхаристијског обреда, у којој Учитељ најављује издајство предочавајући смисао своје спасоносне жртве и на којој су речи јеванђељског текста што упућују на идентитет издајника („Који умочи са мном руку у здјелу онај ће ме издати“),[42] по правилу, пренете у посебно истакнут иконографски мотив – Јудин гест пружања руке ка заједничкој здели на трпези. Садржајна повезаност, али и аналогни детаљи формалне природе (Јудини гестови, покрет руке), чије постојање не би требало доводити у питање, чиниоци су који су, по свој прилици, условили „замену“ места двеју композиција с приказима догађаја из Гетсиманског врта, односно одступање од уобичајеног поретка одговарајућих сцена. С друге стране, једнако се могу наћи основе и за смештање сцене чија садржина подсећа на Христове поуке апостолима о бдењу и молитви[43] до поља с приказом Прања ногу, који подразумева још једну важну Учитељеву поуку. У тексту јеванђеља (Јн 13, 7–10) Христос најпре представља апостолима чин прања ногу као залог удела у његовој мисији, имплицирајући мистично значење ритуала,[44] али је из потоњих речи које му текст приписује сасвим јасно да „Учитељев и Господаров“ акт предочава и поучни пример братске љубави повезане са спремношћу на самопонижење (хришћанско „смирење“) и

[38] О том споју, односно о одговарајућим постулатима идеологије раних Немањића, подударним са одредницама што описују оквире програма милешевске припрате, са упућивањем на литературу у којој се они обрађују и утврђују, v. посебно у епилогу текста.

[39] О томе v., на пример, у литератури на коју упућује О. Кандић (*Fonts for the blessing of the waters*, 61 sq.), као и код Д. Војводића [*На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 74–76] и В. Милановић (*Светачки лик у контексту*, 466–469).

[40] О мистичном аспекту значења чина из почетне епизоде циклуса Страдања cf. E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP 9–10 (1956) 205–251; v. и место у даљем тексту праћено n. 44.

[41] О нарочитим идејним поукама и порукама које доноси јеванђељски опис Христовог омивања ногу апостолима v. даљи текст прилога, употпуњен садржином n. 45.

[42] Cf. Мт 26, 23; слично је и у Мк 14, 20 и Лк 22, 21, а нешто другачије у Јн 13, 26.

[43] Натпис који прати сцену Молитве у врту преноси јеванђељске речи Христовог обраћања апостолима: „Бдите и молите се“ (Мт 26, 41; Мк 14, 38). Оне се и данас распознају; cf. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/w2-s1n1/index.html (снимак 2–2–3). Прва два слова из натписа погрешно су ипак предочена на цртежу Б. Живковића (*Милешева. Цртежи фресака*, 41), где је реч *бдите* преиначена у *видите*. Читање натписа подударно са оним које доноси Живковићев цртеж, другачије од предлошка што га даје јеванђеље и с пратећим коментаром о необичајености текста, појављује се и у раду Б. Тодића, *op. cit.*, 66.

[44] Cf. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, 205–251 (v. и место у претходном одељку нашег текста, праћено n. 40).

Сл. 9. Милешева, припрата, Издајство Јудино (фото РЗЗСК)
Fig. 9. Mileševa, narthex, Judas' Betrayal (photo: RIPCM)

Сл. 10. Милешева, припрата, Молитва у Гетсиманском врту (фото РЗЗСК)
Fig. 10. Mileševa, narthex, Prayer in the Garden of Gethsemane (photo:RIPCM)

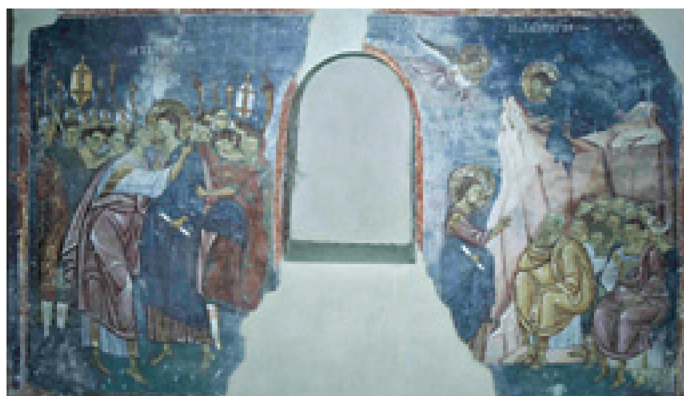
предано служење ближњима (Јн 13, 13–17).[45] Блиски елементи садржине, с низом идејних поука и порука које се међусобно употпуњују, баш као и сродности у формалним обрасцима двеју композиција, правдају предност одабраног у односу на решење што би било остварено да је распоред епизода у врту био обрнут.[46] Сродност формалних образаца била би очита да је слика Прања ногу сачувана. Верујемо, међутим, да је о томе могуће размишљати и на основу поређења композиционих елемената постојеће сцене Молитве у врту и познатих чинилаца уобичајене иконографске схеме Прања ногу, односно приложене логичне претпоставке о изгледу друге (суседне) сцене у Милешеви. Мисли се, пре свега, на сличан однос стојеће Христове фигуре, издвојене и истакнуте у једном крају сцене, и групе апостола који седе, сучељене са истакнутом фигуром „Учитеља и Господара“ (Јн 13, 13).

Посебна веза, најзад, спаја и две теме на јужном и северном зиду са оном издвојеном у врху западног зида, јер су слике Тајне вечере, Прања ногу и Осезанија Томиног представе догађаја из сионске Горнице и припадају кругу тзв. сионских тема.[47] У тумачењима истраживача, а на основу аргумената које за то пружа својеврсна историјска традиција, назначеним иконографским темама приписују се нарочита значења

[45] О сотириолошкој утемељености датог обрасца угледања на Христа у „тајни Христовог смирења“ v. код апостола Павла, Флп 2, 3–8 („самоуниженије“ оног који је „једнак с Богом“ подразумева узимање „обличја слуге“ и укључује и смрт на крсту). О „смирењу Христовом“ у богословљу светог Саве cf. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић, Београд 1988, 144–146 (*Живот Светога Саве*), као и *Доментијан, Житије Светога Саве*, предговор, превод дела и коментари Љ. Јухас-Георгиевска, издање на српскословенском Т. Јовановић, Београд 2001, 219/220; такође cf. А. Јевтић, *Богословље и духовни живот у Студеници. Две студеничке беседе Светог Саве*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, ed. епископ жички Стефан и др., Београд 1986, 109, 112 (за детаљнији осврт на места у изворима v. infra, n. 90–91).

[46] Подсећамо на то да је у недавно објављеном раду Б. Тодић објашњење за измену места композиције с Христовом молитвом покушао да нађе у опажању да се она, то јест њена садржина и порука, тако приближава, и физички и идејно, портретима Немањића, те да, у складу с додељеним местом, добија смисао „модела и узора који треба следити и понављати“; cf. Тодић, *op. cit.*, 65–66 (v. и нашу n. 28). Наше тумачење не искључује могућност и таквог смисла у позадини одабраног решења – свакако битно условљеног распоредом сцена Тајне вечере и Прања ногу. У својеврсном поређењу тумачења не превиђамо чињеницу да поменути аутор није разматрао претпоставку о постојању сцене Прања ногу на месту готово сасвим ишчезле фреске на суседном, северном зиду.

[47] О сионским темама, у вези с примерима особеног програмског концепта светог Саве оствареног на првобитним фрескама поткуполних простора у цркви Вазнесења у Жичи, старијим од оних у Милешеви, и у нешто млађим Светим апостолима (заслугом Савиног наследника) v. V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, in: *L'art byzantin du XIII^e siècle*, ed. idem, Beograd 1967, 162–163, као и idem, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. idem, Београд 1979, 252–253; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 43–51 (В. Ј. Ђурић); Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982) 19–28, 35–38; idem, *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв.*, in: *Иерусалим в русской культуре*, ed. А. Баталов, А. Лидов, Москва 1994, 34–42, и idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 156–158; међу новијим радовима посебно v. и Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, 169–186. За размишљање о сионским празницима, односно догађајима на које „подсећа“ богослужење Великог четвртка и одређених дана постпасхалног циклуса (а не о традиционалном Христолошком циклусу са спојеним сценама Страдања и Васкрсења, cf. нашу n. 49), као кључу првобитног програма милешевске припрате cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 60–61 (то размишљање подразумева и идеју о повезаности и обједињености представљених садржаја са сродним и такође посебно истакнутим темама у самом наосу).



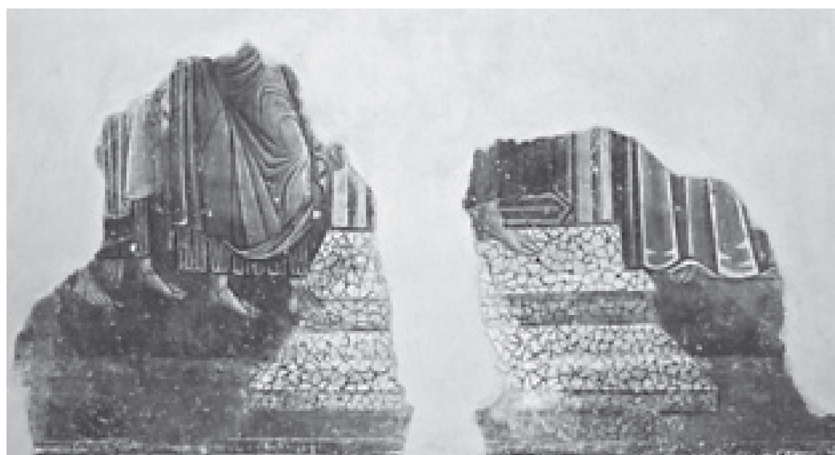
Сл. 11. Милешева, припрата, Издајство Јудино и Молитва у Гетсиманском врту (фото РЗЗСК)
Fig. 11. Mileševa, narthex, Judas' Betrayal and Prayer in the Garden of Gethsemane (photo: RIPCM)

везана за тематику о оснивању цркве и одређивању улоге апостола у њој, једнако као и о мисији наследника и настављача дела самих апостола.[48] Чињеница је да је композиција Осезанија Томиног једина која није део уобичајеног састава иконографског циклуса са епизодама Страдања Христовог, те да она тематски припада следу јеванђељских догађаја које у средњовековном сликарству, поготово у познијем периоду одговарајуће шире епохе, обједињује други иконографски циклус.[49] Ипак, њена првобитна садржина није

[48] V. у литератури наведеној у претходној напомени.

[49] Мислимо, дакако, на засебан циклус Христових јављања после васкрсења, развијен тек у споменицима XIV века; cf. N. Zarras, *The iconographical Cycle of the 'Eothina' Gospel pericopes in churches from the reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006–2007) 95–113. За редак старији пример мањег циклуса у олтару цркве у Сопоћанима cf. В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, т. XXI–XXVI; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 15. Не превиђамо, с друге стране, ни традицију хришћанске уметности потврђену у споменицима претходног периода, што је подразумевала обичај прикључивања композиције Неверовања Томиног сценама Великих празника, односно оквирима сложенијег Христолошког циклуса, у којем су основне теме Великих празника проширене одабраним приказима везаним за теме Страдања и Васкрсења Христовог; v. P. Konis, *From the Resurrection to the Ascension. Christ's Post-resurrection appearances in Byzantine art (3rd–12th c.)*, University of Birmingham 2008 (unpublished doctoral dissertation) посебно 294–318. Сцене које су најчешће улазиле у састав таквих ширих циклуса и при томе чиниле променљиву компоненту састава подударне су са онима које су обележиле програм милешевске припрате, али у целини с јеванђељским приказима у милешевској припрати не

Сл. 12. Милешева, припрата, западни зид
Fig. 12. Mileševa, narthex, west wall



Сл. 13. Милешева, припрата, Неверовање Томино (фото РЗЗСК)
Fig. 13. Mileševa, narthex, Incredulity of Thomas (photo: RIPCM)

Сл. 14. Сопоћани, Неверовање Томино (фото Српско благо)
Fig. 14. Sopoćani, Incredulity of Thomas (photo: Srpsko blago)

се у милешевској припрати одвајала од контекста што спаја све остале евидентиране композиције – одреда приказе уобичајених епизода из циклуса Страдања.[50] Као представа Христа учитеља који у посмртном јављању ученицима показује своје ране, и сама је у основи обележена сасвим јасним алузијама на онај догађај јеванђељске историје који и најнепосредније репрезентује тему Страдања и који је њен кључни символ. Дакако, реч је о алузијама на само Распеће Христово. Разматрање удела и места композиције Неверовања Томиног у структури програма милешевске припрате нећемо закључити тек упућивањем на тематски мотив који би био кључ њене спреге са евидентираним темама циклуса Страдања и прва појединост што „правда" уврштење сцене у одабрану групу. Усмеравање пажње ка конкретним ликовним мотивима, али и одговарајућим појединостима композиционих решења, односно посебним формама што су описивале садржину представа у оквирима трочлане визуелне целине у двема зонама западног зида, пружа још неке, чини се, занимљиве налазе. Сматрамо да издвајање тих појединости није без значаја у расветљавању логике коју је следио творац програма приликом одабира и распореда тема намењених расположивим површинама тог зида, те посебно и у трагању за објашњењем наизглед нелогичног и нејасног распореда двеју слика са епизодама из Гетсиманског врта што их сцена Неверовања Томиног надвисује (сл. 9–13). Да је сцена с приказом догађаја пред затвореним вратима сионске Горнице сачувана у потпуности, оне би вероватно јасније осветљавале однос датих решења. Реч је, пре свега, о појединостима повезаним са сасвим реалним претпоставкама за опсервацију о својеврсном понављању и могућем намерном поређењу положаја и гестова двеју апостолских фигура што су, свака понаособ – Јуда у сцени у јужној половини доњег појаса композиција на западном зиду и Тома на јужној половини композиције смештене у поље горње зоне истог зида – имале посебно истакнута места уз Христову фигуру (сл. 9, 12, 13). Чињеница да горња половина Томине фигуре, као ни највећи део Христове фигуре на фресци Осезанија, није сачувана не би требало да доводи у питање реконструкцију некадашњег изгледа централног мотива композиције.[51] То управо под-

треба тражити символ те традиције. Оцена укључује и запажање о одвајању Милешеве од споменика у којима су поменуте сцене налазиле место управо у простору нартекса јер су оне у старијим споменицима и у том простору репрезентовале обухватнију иконографску целину чији су део, остварујући пре свега функцију употпуњења основне тематске поставке у наосу. Такав образац потврђен је у истакнутим примерима византијског зидног сликарства XI века, у целинама у манастирима Хосиос Лука и Дафни. Сродно и донекле особено јесте и решење у нартексу католикона у манастиру Неа Мони на Хиосу, где су представе с темама Страдања (сложени приказ Прања ногу, Молитва у врту и Издајство Јудино) удружене с групом сцена из завршнице Великих празника – али где нема представе Неверовања Томиног. О распореду јеванђељских сцена у поменутим споменицима cf. *ibid.*, 306–309; о међусобном односу, заједничким цртама и различитостима три програма посебно cf. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni on Chios*, 205–207. О споју тема Страдања и Васкрсења у нартексима одговарајућег историјског периода, са одређеним освртом и на особеност и различитост остварења у Милешеви, cf. и S. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e^ – première moitié du XIII^e^ s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 141 sq. (passim).

[50] Чак и у околностима у којима не знамо како је изгледао свод и шта је на њему било насликано (а не чини се да се на том месту могло наћи више сцена), из постојеће грађе јасно је да су композиције с темом Страдања битно обележиле програм фресака у милешевској припрати и није нереално закључити да су и биле у већини, те да су чиниле окосницу програмске целине што је обухватала сценске приказе. Верујемо да је искључивање сцена што су у том циклусу приказивале епизоде суђења, као и детаље јеванђељске приче о дешавањима између суђења и егзекуције на Голготи, резултат смишљеног програмског усредсређивања само на предочавање оних догађаја у којима су главни актери управо Христос и његови ученици, апостоли.

[51] Неизвесно је, додуше, какав је био положај Христових руку, што је детаљ који није од пресудног значаја за наше поређење мотива издајничког загрљаја и осезанија; cf. изглед композиција у поткуполним просторима цркава Вазнесења у Жичи и Светих апостола у Пећи, као и у олтарском делу наоса Свете

разумева отворен простор за издвајање неких других, у датим околностима примеренијих питања – питања иза којих се можда крију додатне смернице за решење поменутих недоумица што су обележиле досадашње прилоге о милешевском програму. Поента би могла бити у следећем: Да ли некадашњу формалну подударност у положају фигура двојице апостола из одељених иконографских представа, постављених у исту вертикалну осу у двема композицијама на различитим али упоредним нивоима зида, треба разумети као пуку случајност и да ли би се тек резултатом случаја могла тумачити претпостављена приметна формална блискост Јудиног приношења руке ка Христу, са издајничким пољупцем у намери, и Томиног усмеравања руке ка Спаситељевим ранама, у сведочењу истинитости тајне о његовој људској и божанској природи?[52] Не чини ли се сасвим могућим да је реч управо о свесном и унапред смишљеном опредељењу за сликовито визуелно поређење два суштински супротстављена акта, те за одређено символично приближавање кључних актера представљених догађаја с додељеним значењем антипода? Подсећање на добро познати и у стручној литератури јасно потврђен и растумачен поступак средњовековних стваралаца[53] за нас, у овом случају, значи и отклон од сваке дилеме, као и аргумент више у прилог одгонетању загонетака првобитног програма милешевске припрате предоченом на претходним страницама. У вези са свим претходно размотреним јесте, најзад, и следеће питање: да ли је својеврсно „покриће“ за укључивање слике Осезанија Томиног у програмски контекст којем су, по свему судећи, печат давале сцене Страдања Христовог било и евентуално смештање саме композиције Распећа на пандански површину источног зида припрате, то јест на одговарајуће поље уништеног наспрамног зида, изнад врата што су из припрате водила у наос?

И поред тога што је велики део површине источног зида срушен и што је на лицу места видљив тек незнатан и недовољно речит остатак фигуралне садржине уништене фреске из предела доње бордуре и једне од бочних бордура (сл. 15–16), одређен сплет околности и неколико материјалних детаља из категорије пратећих елемената слике довољно су добри разлози за размишљање о уделу слике Распећа у описаним програмским оквирима. Зато помало и зачуђује чињеница да се у литератури посвећеној сликарству

Сл. 15. Милешева, припрата, остаци источног зида, јужна страна, средишњи део (фото Српско благо)
Fig. 15. Mileševa, narthex, remains of the east wall, south part, central section (photo: Srpsko blago)

Милешеве за такво разматрање није нашло места све до данашњег времена.[54] Околност да у постојећим налазима о првобитном распореду слика најважнијих хришћанских празника у простору наоса изостају показатељи постојања места за ту представу,[55] повезана с макар и оскудном евиденцијом о сценама које приказују епизоде из циклуса Христових страдања у простору припрате, морала је бити својеврстан повод за посебну и сасвим одређену запитаност о могућим разлозима „изостанка“ те теме. Ово тим пре што се у оскудним остацима изгубљене представе на источном зиду припрате, односно у некадашњој златној основи већинског дела њене позадине, комбиноване са уским зеленоплавим појасом „тла“,[56] може тражити нека композиција која би, на репрезентативном месту у топографији здања, означавала важну спону фресака припрате с програмском целином у наосу. Описано решење позадине аналогно је оном што је, као резултат намере да се расположивим средствима опонаша техника мозаика и дочара репрезентативност дела рађених у тој скупоценој техници, остварено на одго-

Тројице у Сопоћанима (сл. 14): Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, сл. 2; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 178, сл. 41 (Жича), као и Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 25; idem, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 15, као и Ђурић, *Сопоћани*, т. XXVI.

[52] О теолошким импликацијама садржине композиције Осезанија Томиног и тумачењима епизоде у црквеној литератури (изворима), посебно у контексту расправа с јеретичким учењима, али, на пример, и у вези с неком врстом истраживања питања Томиног „неверства“, cf. Konis, *op. cit.*, 314–315.

[53] О поступку поређења визуелних садржаја као резултату нарочите језичке и стилске тежње, то јест као осмишљеном и свесно одабраном начину изражавања, подударном са особеним, реторичким начином мишљења и обрасцима потврђеним у беседама црквених отаца, cf. посебно H. Maguire, *The art of comparing in Byzantium*, Art Bulletin 70/1 (1988) 88–103.

[54] Идеју о могућности везивања слике Распећа за назначено место и аргументе који је правдају изнео је управо тек у недавно објављеном раду Б. Тодић, *Ново тумачење*, 60, 65 и 67.

[55] *Ibid.*, 60, 65, где је дато довољно аргумената да се поткрепи запажање.

[56] За ваљану фото-документацију v. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–n1n2/index.html (снимци 2–1, 2–2–1 sq.) и www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1), такође и http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php (s. v. Serbia, Mileseva, p. 1–2).

Сл. 16. Милешева, припрата, остаци источног зида, јужна страна
Fig. 16. Mileševa, narthex, remains of the east wall, south part

варајућим садржајима у наосу Владислављеве задужбине.[57] С друге стране, особено је само за ту слику у припрати, па је очито и да ју је чинило изузетком у односу на остале слике у истом простору. Она је, дакле, тематски морала бити посебно повезана с постојећим програмским садржајима наоса, а у исто време значајно одређена и посветом здања Спаситељу. Простор за размишљање о теми Распећа оставља и чињеница да све досадашње претпоставке о милешевском сликаном програму искључују идеју о избору композиције Вазнесења Христовог за место над улазом и ту композицију везују за програм куполе што се издизала над наосом. Уколико су истраживачи у праву, а нема елемената који говоре другачије, и уколико тек незнатан и сам по себи недовољно јасан фрагмент фигуралне садржине на јужном крају изгубљеног поља источног зида припрате, непосредно изнад улаза у наос, јесте остатак сценског приказа – тешко је пронаћи тему која се више уклапа у постојећу представу о програмској целини од Распећа Спаситељевог. Треба нарочито имати у виду и околност да је реч о теми чије непотврђивање у простору наоса неуверљиво правда претпоставка о „замени" у сачуваној сцени Скидања с крста[58] и, с друге стране, придати одговарајући значај чињеници да је то тема која у другим задужбинама Немањића из времена светога Саве има управо изузетна решења и необично односно нарочито истакнуто место у програму.[59] Решење с Распећем изнад улаза у наос, на источном зиду припрате, свакако би се могло описати као особено и не би имало праву паралелу у сачуваним и познатим целинама зидног сликарства из XIII столећа. Не би се могло повезати ни с примером монументалног студеничког Распећа. Старија слика, којој је распоред у сликаном програму очеве гробне задужбине одредио свети Сава и која је касније послужила као узор извођачима живописачког подухвата у главној цркви манастира Градца, смештена је на зидну површину изнад улаза у наос, али се та површина, по димензијама значајна, налази на страни која је део простора наоса.[60] Ипак, не би требало превидети постојање срод-

[57] Добро је познато да је реч и о решењу које је имало аналогије у више репрезентативних задужбина Немањића у широј епохи XIII века, те у том смислу зидно сликарство милешевске цркве не представља изузетак у односу на најзначајнија остварења свога доба и остварења у здањима српских владара из деценија које су уследиле. О златним фрескама српског сликарства XIII века cf. Djurić, *La peinture murale serbe du XIII^e^ siècle*, 151–153.

[58] О тој претпоставци cf. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 159, n. 20, где су забележена претходна мишљења два аутора, чију исправност Ђорђевић не искључује, али им не пружа и безрезервну подршку [K. Koshi, *Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa*, Orient 10 (Tokyo 1974) 121, 124, као и Y. Nagatsuka, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle*, Tokyo 1979, 9–10, 15, 42, 45; подаци о оба дела према: Ђорђевић, *loc. cit.*]. У вредност претпоставке не верује много ни Б. Тодић, *op. cit.*, 60.

[59] На познату појединост сасвим оправдано подсећа Б. Тодић, *op. cit.*, 65; cf. и idem, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 30–33, 36–39, као и idem, *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, in: *Милешева у историји српског народа*, 88; такође v. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 154.

[60] Cf. Кашанин, Чанак-Медић, Максимовић, Тодић, Шакота, *Манастир Студеница*, 140, 144, сл. 102 и 131 (Тодић). О постављању Распећа Христовог на западни зид наоса као појави која, иако одражава мање уобичајену праксу, није представљала реткост у византијској традицији и о примеру Студенице и Градца у тој традицији v. Д. Павловић, *О једном особеном моделу распоређивања сцена циклуса Великих празника: Студеница – Градац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, 445, 449–452, 454–455, црт. 3 и сл. 1.

ног решења у остварењу које се везује за нешто млађу средњовековну епоху. Пример занимљив за поређење јесте решење на источном зиду припрате хиландарског католикона (сл. 17), које потиче из обнове старијег здања задужбине светих Симеона Немање и Саве, спроведене трудом краља Милутина почетком треће деценије XIV века.[61] Поређење посебно осмишљава чињеница да је Распеће у хиландарској припрати XIV века део нарочитог програмског склопа који укључује и представе првих ктитора и портрет актуелног ктитора, српског владара, у друштву византијских царева – што разлозима за подсећање на то решење прикључује и одређену запитаност о томе може ли се у програмској формули из времена краља Милутина тражити нека врста одјека некадашњег „светосавског" решења. Нажалост, трагање за опипљивијим материјалним потврдама идентитета страдале милешевске сцене веома је отежано и практично онемогућено чињеницом да је, сем зеленоплавог доњег дела позадине првобитне представе и горњег окернозлатног појаса у остацима фреско-малтера на местима где је, до сачуваних фигура из зоне с попрсјима, пробијен зид, једино још с јужне стране одговарајућег поља над некадашњим пролазом из припрате у наос видљив незнатан фрагмент неке фигуре или предмета. Закошена, прилично равна површина описивала је сам бочни завршетак форме чије се две ивице (доња и бочна), пресечене пробијањем зида, сустичу готово под правим углом ту, у доњем јужном крају некадашње слике. Највероватније је представљала део огртача.[62] Закључак правдају завршеци драперија на примерима фигура из дела постојећег милешевског репертоара, изведени на сличан начин. Осим описане појединости, остаци некадашње фреске садрже, међутим, и одређене текстуалне детаље које истраживачи милешевских фресака нису помињали у својим радовима и чија су природа и функција неразјашњене. Сва је прилика да је реч о детаљима који указују на два различита натписа, исписана белом бојом на зеленоплавој основи – оба на неуобичајеним местима, у доњим деловима фреске, у појасу „тла".[63] Иста чињеница упућује на оцену о томе да није реч о типу натписа какви су одавно примећени у наосу, где су врло оштећене и једва читљиве скраћене варијанте имена, исписане поред више светачких фигура, у нижим партијама поља с ликом сваког светог или у зони ногу, представљале својеврсна упутства сликарима или исписивачима натписа о идентитету лика распоређеног на то место.[64] Таква „упутства", некада погрешно сматрана потписима милешевских сликара, пронађена су на местима с којих је отпао површински слој злата, што је значило да нису бележена с намером да остану видљива.[65] Остаци необично постављених натписа на некадашњој фресци над вратима што су из припрате водила у наос налазили су се у зони слике која није била прекривена листићима злата. Засад нису од нарочите помоћи једва приметни трагови неколико слова некадашњег ћириличког натписа на доњем северном крају композиције, где више нису видљиви никакви фигурални детаљи.[66] С друге стране, прилично смо

Сл. 17. Хиландар (католикон), припрата, источни зид, фреске изнад главног улаза у наос (према: V. J. Djurić)
Fig. 17. Hilandar (catholicon), narthex, east wall, frescoes above the main entrance to the naos (after: V. J. Djurić)

[61] Cf. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. L'histoire et la signification*, Хиландарски зборник 7 (1989) 112, 125, fig. 1; М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 235; Д. Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, in: *ibid.*, 250–257.

[62] За упућивање на остатак драперије учесника представљеног догађаја cf. Тодић, *Ново тумачење*, 65.

[63] Добар увид у текстуалне детаље на оба краја фреске пружају снимци са страница веб-сајта *Српског блага* на које смо упутили у нашој n. 56.

[64] Cf. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e^ siècle*, 157–158; Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 17, 19 и 23.

[65] Djurić, *loc. cit.*

[66] У натпису на северном крају јасно се распознаје само облик ћириличког слова „ж", првог у хоризонталном низу словних трагова („жен... "?), окрњеном рушењем зида. У реду испод

уверени у то да би испитивање и рашчитавање боље сачуваног, релативно кратког и наизглед нејасног пратећег натписа у доњем делу јужног краја страдале фреске (сл. 15) могло бити од значаја за идентификацију њене првобитне садржине – јер је сасвим реална могућност да је он и изведен како би означио оно што је насликано, то јест неки посебан мотив на поменутој фресци. Садржина натписа је нејасна јер је уобличен скраћеним начином писања, који подразумева како везивање тако и изостављање слова. Због тога је сасвим могуће и да је описивао неки добро познати иконографски детаљ или топос. Судећи по завршном слогу („ас“), односно надредно исписаном ситнијем слову „с“ (σίγμα) на самом крају речи, тај натпис могао би означавати неки сакрални појам, назив или име дато у грчкој језичкој варијанти. Ако у покушају читања загонетне речи нисмо у заблуди – а разумљиво је што покушај износимо са оградом, вођени жељом да подстакнемо проверу идеје и евентуална даља испитивања – имали бисмо разрешење текста занимљиво управо због подударности с предоченом идејом о могућности тумачења изгубљене композиције као првобитног приказа Распећа. Једина реч коју смо у пажљивом претраживању смисла и значења густо збијених и делимично оштећених слова могли да „пронађемо“ јесте она која би описивала ликовни мотив сасвим уобичајен у доњем плану сцене Распећа, мање-више и уобичајену, неретко подразумевану семантичку одредницу, више од пуког топонима и управо нарочити топос. Та одредница и важан топос јесте реч *Голгота* – ГОЛ(ГО)ТАС (*sic!*).[67] Издвајање скраћене грчке варијанте топонима на фресци која је, вероватно као и остале представе, била обележена репрезентативним натписима на српском језику не би, само по себи, морало бити разлог за неверицу. Такво мешање натписа, односно преношење свих текстуалних садржаја из грчке у одговарајућу српску варијанту, свакако није неуобичајена појава, поготово ако је реч о истакнутим сакралним појмовима. Сличан пример постоји и на добро познатом монументалном Распећу у Студеници, где се међу српским натписима издваја уобичајена титлована ознака што прати лик Мајке Божије, исписана словима грчког алфабета.[68]

С проблемом идентификације садржине насликане на делу уништене површине источног зида могла би се, с друге стране, повезати и тек отворена питања о томе којој су представи припадали и с којег места у програму потичу уломци живописа с детаљима фигуре великих размера издвојени из материјала пронађеног током археолошких и санационих радова у Милешеви крајем претходног века. Фрагменти од којих су у међувремену у Галерији фресака састављени делови ока и шаке у гесту благослова, као и они протумачени као приказ руке (подлактице), били су похрањени у више кутија са инвентарским одредницама *Милешева, 1994, унутрашња припрата, сонда 94, јама*.[69] У недавно објављеном прилогу изнета је идеја да су могли припадати неком монументалном Христовом лику, можда и попрсју. Та је идеја подразумевала и претпоставку о визуелном садржају који би представљао првобитни украс зидног поља над пролазом из припрате у наос.[70] Претпоставка завређује пажњу и блиска је и делу наших размишљања повезаних с преиспитивањем различитих могућности реконструкције изгубљеног програма на зиду што је делио припрату и наос и из времена пре сазнања о налазима конзерватора. Ипак, контекст размишљања о евентуалној монументалној Спаситељевој фигури над вратима битно би одређивала околност недостатка јасног одговора на проблем интерпретације фигуралног детаља и пратећих текстуалних садржаја видљивих *in situ*, у доњим партијама страдале фреске. Та околност и, још више, предочени детаљи што оснажују идеју о Распећу Христовом не само као о саставном делу невеликог циклуса и топографској и визуелној паралели спојеним наспрамним сликама Молитве и Издајства већ и као о самој фокусној тачки програма у средишту источног зида – разлози су због којих алтернативну могућност у одговарајућем претраживању помињемо са задршком,[71] чак и када смо свесни тога да решење

остатака слова издваја се и нарочит знак таласастог облика што обележава крај натписа.

[67] Назив за стеновити брежуљак у близини некадашњих јерусалимских зидина, на којем је, по јудеохришћанској традицији, био пободен Часни крст и сахрањена Адамова лобања, одговара изворном арамејском, као и јеврејском топониму (cf. посебно Јн 19, 17, али и Мт 27, 33; Мк 15, 22 и Лк 23, 33). О томе, као и о приказивању голготске стене са Адамововом лобањом, на коју, под крстом, капље крв из прободеног ребра Новог Адама, у композицијама Распећа Христовог cf. B. Bagatti, *Note sull'iconografia di 'Adamo sotto il Calvario'*, Liber Annuus 27 (Jerusalem 1977) 5–32. За фотографију на којој се види текст милешевског натписа, као и његово место у оном делу фреске што непосредно надвисује фигуре првог хришћанског владарског пара с посебном представом Голготског крста, cf. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1). У првом словном знаку, дакле, видимо облик слова γάμμα. До њега је упола мање ὀμικρον. Оно испуњава простор између горње линије слова γαμμα и горњег дела закривљене леве линије следећег слова, слова λάμδα – спојеног, по свему судећи, са словом ταυ тако што деле исту праву вертикалну линију (заједничку у облику оба слова). Будући да грчка варијанта топонима садржи слово θήτα, а не ταυ, које препознајемо у средишњем делу натписа, замена два слова могла би се објаснити грешком исписивача натписа. Предочено читање значило би и да је други слог ГО у речи ГОЛГОΘΑΣ изостављен, што се чини сасвим могућим решењем у средњовековном поступку скраћивања речи у којој се понавља исти слог. Делом оштећено слово на крају реда могло би се читати као ἀλφα (види се окомито стабло слова и добар део петље што полази од врха стабла), а изнад стабла тог слова садржину натписа јасно заокружује мала надредна σίγμα. Титле се не види.

[68] Cf. Кашанин, Чанак-Медић, Максимовић, Тодић, Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 102 и 131 (Тодић), као и репродукцију на предњим корицама књиге.

[69] Cf. Б. Поповић, *Проблем заштите и спајања разбијене слике. Прелиминарни списак фрагмената фресака са два примера рада из Милешеве и Богородице Пречисте из Ждрела*, Гласник ДКС 35 (2011) 117. Текст чија нам је садржина, љубазношћу Б. Поповића, била доступна и пре изласка из штампе повезан је с темом усменог излагања у Галерији фресака у Београду у јесен 2010. године, одржаног у склопу циклуса предавања у организацији Друштва пријатеља Галерије фресака. Према ауторовим подацима, двадесет шест кутија с милешевским фрагментима чувано је тада на више места – у поменутој галерији, Републичком заводу за заштиту споменика културе и у Музеју Полимља у Пријепољу; cf. *ibid.*, 120 и 122, n. 21 и 61.

[70] *Ibid.*, 117.

[71] Везивање за идеју о Распећу као фокусној тачки програма не значи и искључење могућности смештања реконструисаних детаља Христове фигуре, ако су они сачувани у уломцима, на

којем смо дали приоритет не излази из оквира основане претпоставке.

* * *

Да бисмо резултате разматрања тематске целине с јеванђељским приказима у припрати поставили у оквире одговарајуће слике о ширем програмском склопу у којем је она представљала тек једну од три забележене компоненте, те да бисмо употпунили и на неки начин заокружили запажање о структури програма изнето на самом почетку текста,[72] укратко ћемо се осврнути и на остатак сликаних садржаја у том простору. Реч је о значајном делу фреско-ансамбла, који обухвата бројне појединачно приказане фигуре у двема нижим зонама, као и незнатне фрагменте представа на горњим бочним крајевима источног и западног зида, односно на површинама два зида које, управо на местима где оштећења прекидају видљиве доње делове некадашњих представа, прелазе у кривину потрбушја постојећих бочних прислоњених лукова припрате. Према идентитету и категоријским особеностима, као и према начину на који су распоређени, сви евидентирани ликови могу се, дакле, сврстати у две основне групе – условно речено, две тематске целине. У распореду у којем нема одступања од постављених структуралних оквира, однос садржине двеју целина није одређен физичком одељеношћу већ пре својеврсном комплементарношћу – јер уочено међусобно употпуњавање тај однос открива као однос повезаности. Једна од двеју група обухватала је низ фигура с местима у источној половини доњег појаса фресака, у делу простора северно и јужно од улаза у наос; другу су чинили ликови што су испуњавали све остале назначене зидне површине. Део прве целине, на северној страни, јесте вишечлани портретски низ Немањића у поворци – којем се, у својеврсном пандански односу, у наспрамном одељку простора, јужно од улаза у наос, придружују и ликови светог царског пара Константина и Јелене с голготским крстом, као и фигура византијског цара несачуваног имена.[73] Избор ликова у југоисточном делу просторије, подједнако као и сам поредак приказаних личности у породичном портрету на супротној страни, с краљевићем ктитором на последњем месту, јасно упућује на идеју водиљу ствараоца програмског решења. Пар обележен нимбовима на челу поворке северно од улаза у наос – свети родоначелник породице, монах великосхимник, и његов син (ктиторов стриц), први архиепископ српске цркве – пандан је светом царском пару мајке и сина са славом првих хришћанских владара, утемељитеља и заштитника „праве" вере у Ромејском царству, и својством „равноапостолних", између чијих је фигура симбол страдања Христовог и знак спасења. Однос визуелне и идејне повезаности остварују и наспрамно постављене владарске фигуре на источном крају јужног и северног зида. Не треба ипак превидети чињеницу да суштину тог односа, условно речено панданског, одређује и јасно разликовање симбола самих достојанстава Стефана Првовенчаног (насликаног без нимба) и царске фигуре до светих Константина и Јелене – било да је реч о актуелном савременику првог српског краља, уколико се у фигури цара види лик никејског владара Јована III Ватаца, било пак о савременику, са условним значењем тог појма, уколико је реч о Стефановом тасту, бившем цару Алексију III Анђелу, поменутом у натпису уз лик Првовенчаног.[74]

Другу од двеју поменутих већих група у богатој галерији појединачних фигура милешевске припрате, чврсту и сасвим особену целину, чине пак бројне фигуре представника једне једине категорије светих – светих монаха. Налазе се на осталим расположивим површинама зоне стојећих фигура, у појасу с попрсјима (допојасним фигурама), изнад те зоне, као и на четири окрњена поља у горњим бочним крајевима источног и западног зида, са остацима што упућују на особену форму монашких представа.[75] Начело

неку другу, вишу површину милешевске припрате – можда баш и на некадашње поље у поткровном делу источног зида. У том смислу остаје отворено питање о томе није ли иста фигура ипак била део неког од уништених сценских приказа. С обзиром на то да је у врху источног зида, у зони представе Неверовања Томиног, првобитно могло бити места за неку композицију о којој данас не сведочи ни најмањи детаљ на лицу места, у домену спекулације остављамо и помишљање на решење слично оном у олтару Сопоћана. Тамо је сцена с Христовим показивањем рана апостолу Томи имала јасну паралелу у приказу епизоде Јављања апостолима што у јеванђељском опису претходи догађају са апостолом Томом. У тој сцени васкрсли Христос, у уобичајеним хитону и химатиону (као и у епизоди са апостолом Томом), једнако стоји у средишту композиције, пред затвореним вратима, али шири руке у двоструки благослов, усмерен ка двема групама апостола, равномерно распоређеним са обе стране врата; cf. Ђурић, *Сопоћани*, т. XXIV; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 14 (наспрамна сцена с Томом види се на стр. 15).

72 Cf. место у тексту праћено n. 6.

73 Cf. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 17–20, 22–23; Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 227–230; Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, 43–44. Претпоставља се да су на уништеним пољима источног зида, непосредно уз отвор некадашњег улаза, биле насликане и фигуре Христа и Богородице.

74 Претходне недоумице у читању и разумевању натписа уз лик Стефана Првовенчаног на задовољавајући начин решио је Б. Тодић, *op. cit.*, 229, n. 7. Кад је реч о представи цара, неко је време у стручној литератури превлађивала идентификација што ју је заступао Војислав Ј. Ђурић, који је у младоликој фигури тражио лик никејског владара (cf. Ђурић, *op. cit.*, 20, са старијом литературом), али је у новијим радовима актуализовано мишљење које се заснива на аргументацији у прилог другој наведеној претпоставци; v. Б. Ферјанчић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 21–24; Б. Цветковић, *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, Balcanica 32–33 (2003) 297–309; Љ. Максимовић, *„Византинизми" краља Стефана Радослава*, ЗРВИ 46 (2009) 139 sq., посебно 143–144 и idem, *Serbia's view of the Byzantine world (1204–1261)*, in: *Identities and allegiances in the eastern Mediterranean after 1204*, ed. J. Herrin, G. Saint-Guillain, Farnham–Burlington 2011, 127–128, као и Тодић, *Ново тумачење*, 67; Суботић, Максимовић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, 99–101, 103–104. Правдајући своју недоумицу, указујемо и на прилог Д. Војводића, објављен такође у новије време, у којем је, уз одређен опрез, исказано уверење да за идентификацију коју је предложио В. Ђурић постоје јачи разлози и да је она меродавнија за ишчитавање идеја у позадини милешевске портретске целине; cf. Војводић, *op. cit.*, 43–44.

75 За увид у распоред v. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 34–40, 42–43. На свим поменутим пољима, што би, према постојећем решењу горње конструкције припрате, чинила и део потрбушја два бочна лука, налазиле су се представе светих столпника. Иако се о томе суди по остацима сликаних стубова, симбола њиховог подвига, уоченим само на одговарајућим местима на западном зиду (cf. *ibid.*, 40), потврде постоје и на супротној страни. Незабележен на цртежу Б. Живковића (*ibid.*, 37), траг

распоређивања поново се, по свему судећи, може описати као мрежа пандана, било да је реч о међусобном односу ужих група од неколико фигура, правим паровима, било о нарочитом сучељавању представа појединих истакнутих светачких личности из различитих вишечланих група. Издвајање појединости које неке од представљених светих монаха посебно спајају с ликовима из поменуте портретске групе на површинама доње зоне ближим улазу у наос (запажен пример светог Саве Јерусалимског, имењака српског архиепископа, и поворке Немањића) не коси се с налазом о томе да су у различитости профила, подвига и порекла одабраних представника светачке категорије садржана и основна одређења њихових места и поретка у оквирима групе.[76] Јасно је, дакле, да лику светог Саве Јерусалимског није случајно додељено место које заузима, непосредно уз портрет последњег из поворке чланова владајуће српске породице, у којој имењак јерусалимског светитеља и велики поштовалац његовог дела има значај предводника и заступника пред Спаситељем. Када се узму у обзир сви показатељи међусобног повезивања сликаног садржаја милешевске припрате у својеврсну мрежу панданских парова, не изгледа као случајност ни чињеница да је лик светог Теодора Студита на наспрамном зиду добио у програму место подударно месту имењака српског архиепископа.[77] У примењеној особености програма увиђају се јасни трагови Савиног „личног“ удела у избору светачких ликова и група и наслућује и одраз аскетско-подвижничких идеала и начела којима је архиепископ нове помесне цркве, по сведочењу литерарних извора, био веран од ране младости и којима ће се, по слици што је једнако предочавају дела српског писаног наслеђа, руководити и на својим ходочасничким путовањима на места њиховог подвига.[78] У личностима представљеним на сликама милешевске припрате могли су се препознати и узори његове „апостолске“ мисије у „отачаству“.[79] Јасно заокруженом делу назначене целине с ликовима прварака палестинског и египатског пустињског монаштва распоређеним на расположива места у двема зонама на северној половини зида, укључујући и одговарајућа поља на западном и источном зиду, прикључене су, у јужној половини простора, бар још две особене уже групе, на свој начин повезане с личношћу која је уобличила програм, али и са светачким ликом родоначелника породице – владара монаха. Ону у појасу стојећих фигура чинило би, по свему судећи, више ликова знаменитих исповедника и бранилаца православне хришћанске вере посредством црквене поезије, међу којима се, тачно наспрам светог Саве Освећеног, нашао и његов цариградски пандан, творац црквеног устава и други истакнути и потврђени узор српског архиепископа у устројавању духовног живота у новообразованој цркви и установљавању релевантних образаца црквене праксе.[80] Другу особену групу одређује више представа у одговарајућем појасу попрсја, у којем се појављују личности са изузетно занимљивим светачким житијима – упечатљивим примерима потпуног одрицања од живота омогућеног аристократским пореклом или високим положајем и опредељења за подвиге необичног усамљеништва и крајњег хришћанског смирења као најизразитијег вида уподобљавања обрасцу угледања на Христа.[81] Ако се то има у виду и ако се упореди са околностима повезаним с распоредом претходно назначених ужих група, не изгледа као случајност ни околност да се они у милешевској галерији светих налазе баш изнад представе царског пара са Часним голготским крстом.[82] Међу разноликим посебним скупинама светих подвижника нашло се, најзад, места и за групу светих столпника, чије су представе уништене. И поред непознаница и отворених питања у вези са изворним облицима горње конструкције припрате, може се закључити да су фигуре монаха столпника, у саставу који је засигурно укључивао лик имењака светог Симеона Немање и у решењу које је следило начело симетрије, биле смештене на карактеристична места за ту светачку категорију.[83]

У обједињавању ликова српске владарске породице, што су у нарочитом односу с представама првих

базе сликаног стуба назире се и у остацима фреско-малтера у дну поља на јужном крају источног зида [cf. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1); http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Serbia&site=125&view=site&page=2&image=1415]. На сличност решења са оним на западној страни указује и једнака одвојеност првобитне представе од оквирне линије доње бордуре, оне што ју је делила од попрсне фигуре у нижој зони. Сви материјални подаци о сликама столпника везују се само за део површина назначених поља које не излазе из равни зида и које су у нивоу испод почетка кривине затечених бочних лукова.

[76] Повезаност светог Саве Освећеног с портретима дуго је већ појединост која не промиче истраживачима. За повезивање тог детаља са улогом светог Саве Српског у уобличавању програма, али и за више детаља о месту осталих ликова из богате галерије милешевских светих монаха, као и о разлозима и околностима њиховог укључивања у програм, посебно cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 52–60, 62–65, и Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 263–286 (са одговарајућим подацима о претходној литератури).

[77] О идентификацији лика и његовом месту у програму v. Милановић, *op. cit.*, 273 sq., посебно и 281.

[78] Tomeković, *op. cit.*, 62–65; Милановић, *op. cit.*, 270–271.

[79] Дакако, мисли се тек на део садржине и идентитета те мисије; cf. Милановић, *op. cit.*, 285–286; cf. и eadem, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 181–182.

[80] Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 263 sq. и посебно 272 sq.

[81] За имена и основне податке о личностима које се сврставају у ову групу cf. Tomeković, *op. cit.*, 53, 58 и 60, а посебно и Радојчић, *Милешева*, 30, белешку која се односи на одређење светачких личности Јована Каливита (Колибара) и Алексија „Човека Божјег“.

[82] У том контексту није незанимљива појединост она да је крст, уз књигу јеванђења, управо и уобичајени иконографски атрибут светог Јована Каливита, цариградског монаха представљеног на самом источном крају јужног зида. Иако су светачки атрибути милешевског светог Јована Каливита прилично оштећени, у његовој десници могао се назрети облик крста, подударан с формом Часног крста између светих Константина и Јелене на суседној представи, у доњој зони на јужном крају источног зида (као, уосталом, и са атрибутима мученика у наосу); cf. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, 37 и 39; Tomeković, *op. cit.*, fig. 21–22.

[83] Cf. нашу n. 75. О местима на која су у сликаним програмима у задужбинама српских ктитора (углавном подударно уобичајеним решењима у византијским црквама) распоређиване представе светих столпника v. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982) 44–45.

и „равноапостолних“ хришћанских владара и једним византијским царем, и великог броја ликова светих монаха и пустиножитеља препознато је у претходној литератури својеврсно сведочанство „о значајним везама које су у српској средњовековној владарској идеологији неговане на линији владар – монаштво“, а „чија је крајња инстанца била сакрализација монарха“.[84] У оствареном решењу видео се јасан израз династичке идеологије у којој је посебно место дато обрасцу светог владара монаха – са основом у јеванђељском постулату о угледању на Христа.[85] Тај идејни аспекат свакако има удела и у означавању милешевске целине с портретским низом као једног од најстаријих примера особене контекстуализације српске династичке слике и зачетка програмског обрасца што ће, са одређењем светосавског модела и путем одговарајућих сродних решења у другим и млађим споменицима епохе, прилично доследно одражавати стварност и идеју нарочите „симбиозе“ институција цркве и државе, а чију ће самосвојност одређивати наглашена, „изразито еклисиолошка“ мисао о „саборном народу Божјем“.[86] Ако су налази и запажања на претходним страницама потврде о Страдању Христовом као посебно истакнутој теми фресака припрате са сценским приказима и ако се има у виду одавно потврђено гледиште да иза замисли укупног програма стоји свети Сава – слика о топици која обједињује у јединствену структуру све три издвојене, на свој начин и понаособ међусобно повезане структуралне целине не одваја се од представе коју о преокупацијама личности одговорне за дато остварење доносе писана сведочанства епохе. Својеврстан сигнал о томе где треба тражити кључ за сложени спој целине са одабраним јеванђељским сценама, целине с портретима Немањића и панданским царским фигурама и оне с бројним ликовима светих монаха наслућује се и у неким од слика што их управо у опису живота и дела првог српског архиепископа доноси даровити писац Доментијан. Иако уобличен у једној од потоњих деценија истога века, тај састав посредством хагиографског приказа живота и дела Савиног на одређен начин, умногоме карактеристичан, представља епоху у којој је уобличена Милешева. Он у суштини није битно другачији од оног на који и милешевске фреске сведоче о времену и средини у којој су настале, о идејама и мислима којима се желела пренети одређена трајнија порука. Уосталом, у мотивима што се издвајају као занимљиви и не тражи се непосредан извор или подстицај за одговарајуће програмско решење. Довољно је да се у њима препознају истоврсни, упоредни топоси. Један мотив из Доментијановог списа који се наметнуо нашој пажњи везан је, тако, за веома сликовиту, а, чини се, и посебно индикативну одредницу монашког позива – јер у спрези с појединостима контекста у којем остварује своју основну функцију може да послужи као смерница за размишљање о топосима што утврђују склоп сликаних садржаја милешевске припрате. Саставни је део аутентичног средњовековног текста у којем се тема о Спаситељевим страдањима и жртви на крсту заиста и предочава као важан фокус и догматски темељ богословља светог Саве и посебно његовог „апостолства“ у „отачаству“, као што представља и тему која прати приказивање Савине посвећености аскетским идеалима и изворним начелима православног монаштва. Иста одредница подударна је са упечатљивом формулацијом у којој се наглашава како и сам свети Сава „многим различним трудовима распињаше тело своје подобећи се Владици своме Христу, који се распео за сав свет“, као и са оном у којој се предочава његова жеља да „света страдања изобрази у дубинама срца“.[87] Коначно, представља и место с функцијом у једном од нарочитих одељака текста што описују пастирску и мисионарско-просветитељску (апостолску) архиепископову делатност у „отачаству“, његову подједнаку бригу о утврђивању монаштва као и о постављању епископа. А реч је о месту на којем поменути писац монахе назива не само „преподобним богоносним оцима“, „богоразумним чрнцима“ и „саопштницима анђеоског образа“ већ управо и самим „носиоцима светих страдања Господњих“.[88] У основи те слике јесте

---

84 Cf. Цветковић, *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, 299.

85 V. *loc. cit.*; о власти и светости у династичкој идеологији првих Немањића на примерима владарске „хагиобиографије“ cf. Б. И. Бојовић, *Краљевство и светост. Политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999 (= idem, *L'idéologie monarchique dans les hagiobiographies dynastiques du moyen âge serbe*, Roma 1995) 33–163, 351–360; о слици идеалног владара у одговарајућим дипломатичким, али и другим текстуалним, као и ликовним изворима, те посебно о обрасцу *владар–монах–светитељ*, cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 183 sq., посебно 274–286 (са широм литературом); такође и eadem, *Хиландар, Студеница и Симеон Немања: о монашењу владара у држави Немањића*, in: *Трећа казивања о Светој Гори*, ed. Ч. Мирковић, М. Милосављевић, Београд 2000, 60–73; Д. Поповић, *Настанак култа светог Симеона*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 350 sq., посебно 356, 358–359. У вези с поставкама на којима је свети Сава засновао идеални морални лик српског владара cf., на пример, и одговарајуће поглавље у ранијем раду: eadem, *Српски владарски гроб*, Београд 1992, 168–170.

86 Да је реч о спрези независној од ромејског дијархијског модела сагласја световне и духовне власти, настојао је недавно да покаже Д. Војводић (idem, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, 35–52, посебно 37–38, 43–44, 46–48, 51–52). Наводи су са страница тог текста; нарочито cf. *ibid.*, 47, с позивањем на старију студију D. Bogdanović, *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije 16 (Beograd 1988) 27.

87 Cf. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 63–64 (*Живот Светога Саве*); v. и *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 22/23–24/25. Издвојено место повезано је с наводима које из Доментијановог текста преносе у посебним прилозима Б. Тодић и И. М. Ђорђевић, а у којима се истиче значај теме Распећа, односно топике Страдања Христовог на крсту; cf. Тодић, *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, 88, и idem, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, 37; Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 154. Последњи издвојени мотив из житија светог Саве добио је непосредну паралелу и у Доментијановом житију светог Симеона, где се сложена похвала светом Симеону као „ученику Христовом“ (добрим делом уобличена према *Похвали кнезу Владимиру* из *Слова о закону и благодати* кијевског митрополита Илариона) закључује сличном сликом: „Ти се ваистину назва учеником његовим, пошто с љубављу усрдно поверова Господу твоме распетоме Христу и с љубављу поклони му се, и сва његова вољна страдања написа на таблицама богољубивог срца твога“; cf. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 265 (*Живот Светога Симеона*, део похвале светом Симеону који није преузет из руског изворника).

88 *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 187–188; *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 323/324.

схватање о „богоподражавајућој" природи монашке смерности (као најсавршенијег вида хришћанске аскезе), нераскидиво повезано са основном поставком хришћанског наука о спасењу, чији је израз идеја о „сотириолошкој смерности Бога", о „самоунижењу Бога", које значи и прихватање смрти на крсту ради човековог спасења.[89] То је слично ономе што стоји и у основи Савине слике о идеалном владару[90] или представе о сопственом „апостолском" служењу.[91] Синтагму која је привукла нашу пажњу поновиће Доментијан још једном у тексту житија светог Саве, стављајући је у уста јерусалимском патријарху у часу кад овај представља српског архиепископа и његове ученике „целом сабору јерусалимском" у цркви Васкрсења Христовог. Део је надахнутих речи патријарха о новим, „другим апостолима", што готово да описују и својеврсну идеалну рецепцију поруке садржане у делу решења с породичним портретом на источном зиду милешевске припрате: „И ово су испунитељи јеванђеља Христовог, који ће испунити недостатке његових светих апостола; и ово су почивалиште светога Духа и просвећење света, и ово су други мученици који на себи носе страдања Владичња, и који му последују с радошћу, који не само да изливају своју крв, но и душе своје положише ради њега; и ово су купци који траже истинитога живота Владике свога Христа, који их је искупио својом часном крвљу."[92] Идеје које су имале важан удео у хагиографским текстовима српских средњовековних писаца и посебно већ у животописима првих Немањића, а засноване су на традиционалној догматској мисли и порукама о путу спасења, на сличан су начин уграђене и у дела монументалног црквеног сликарства. Дакако, и у делима писаног наслеђа и у зидном сликарству повезане су са свесном и јасно уобличеном програмском тежњом која подразумева стављање српских учитеља и пастира, као „саврсника апостола" и „равностојатеља преподобнима",[93] у одговарајући сотириолошки контекст сакралне историје. О томе на свој начин, чини се, сведоче слике у простору пред улазом у милешевски наос, посвећен Спаситељу, где се нарочита портретска целина са члановима породице коју пред Спаситељем заступају свети родоначелник, бивши владар великосхимник, и „богоносни отац" архиепископ новооснoване цркве – удружена са сложеним скупом ликова славних светих монаха, „носилаца светих страдања Господњих" – прикључује одабраним приказима чији су учесници сам Христос и његови апостоли. Одабир сцена сведен је управо на епизоде јеванђељских догађаја у којима су апостоли непосредни сведоци „спасоносних страдања Господњих" и „страшних Христових тајни" – што су и слике које су пред очима „последњег ученика преосвећенога кир Саве"[94] кад са ученицима Христовим поистовећује и „преподобне богоносне оце", „началнике монашког живота" и „богољубиве пастире свога отачаства", правдајући поистовећења „вером у распетога" и „последовањем његовим светим страдањима", односно „показивањем слике великог смирења Божјег".[95]

---

[89] О поменутој повезаности хришћанске аскезе и Христове жртве (у смислу светоотачких теолошких поставки и посебно оне светог Григорија Назијанског о „божанском самоунижењу" – *Gregorius Nazianzenus, Oratio 2*, 23, PG 35, 432) v. Д. Богдановић, *Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 41; cf. и нашу n. 45. Обрасци којима се монаси што их „утврди" Сава уподобљавају чине их и „санаследницима живота светих древних отаца и достојницима царства небеског"; cf. *Доментијан* (оба издања), *locs. cit.* Управо у назначеном смислу занимљиву и блиску аналогију издвојеној синтагми што описује монашки позив чини и сликовито поређење монашког подвига са жртвом Христовом које је у тексту оба Доментијанова житија део Савиног позива оцу да му се придружи у подвизавању на Светој гори: „Дођи, пастиру добри Богом дарованога ти стада, дођи и закољи се за нас, подобећи се Владици своме, началнику пастира, Христу, да будеш узор стаду своме"; cf. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 78 и 273 [*Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 58/59].

[90] О тој смерности говори свети Сава у више својих списа – у *Хиландарској повељи* Симеона Немање, у уводном слову *Хиландарског типика*, у посебном *Житију светог Симеона Немање*, па и у *Служби светоме Симеону* – углавном на местима повезаним с представљањем монашког лика светог Симеона Немање. При томе је посебно занимљива и чињеница да Немањин великосхимнички образ описује и нарочит термин – *апостолски образ* – први пут употребљен већ у поменутој *Хиландарској повељи*, где се бившем владару приписује следећи исказ: „И [Христос] удостоји мене грешнога свога јарма благога и сатвори ме заједничара часнога анђелског и апостолског образа малога и великога"; за сва наведена места v. *Свети Сава, Сабрани списи*, прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Београд 1986, 31–32, 43–47, 99, 105, 125, за већину, сем оног првог, cf. и *Свети Сава, Сабрана дела*, приредио и превео Т. Јовановић, Београд 1998, 14/15–24/25, 152/153, 164/165–166/167, 200/201 (у вези са одредницом *апостолски образ* cf. *Свети Сава, Сабрани списи*, 31–32, 99 и 105, односно *Свети Сава, Сабрана дела*, 152/153, 164/165, као и М. Живојиновић, *Стефан Немања као монах Симеон*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 104–105). Cf. и нашу n. 85.

[91] V. пун текст главе XXIV Доментијановог *Житија*, чији је део место наведено у нашој n. 88; *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 184–188 (*О поучавању ученика*), као и *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 315/316–325/326. Посебно, такође, v. садржину двеју поука (беседа) које Доментијан приписује светом Сави и за које се верује да верно одсликавају сотириолошки карактер Савиног богословља; реч је о *Поуци преосвећенога кир Саве на светоме сабору Лавре Свете Богородице*, *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 144–146 [*Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 217/218–222/223], односно *II Студеничкој беседи Светог Саве* према преводу и тумачењу А. Јевтића, *Богословље и духовни живот Светога Саве*, 109–111, 111–115, као и *Поучењу Светога Саве о истинитој вери*, *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 147–154 [*Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 226/227–241/242], односно *Жичкој беседи Светог Саве о правој вери*, према А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве. Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, in: *Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, ed. Ј. Велимировић, Београд 1977, 158–167 (превод) и 167–180 (тумачење).

[92] V. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 201; cf. и *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 356/357 и 358.

[93] За оба навода v. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 205 (*Живот Светога Симеона*); слична места постоје и другде у оба Доментијанова текста.

[94] За податак којим Доментијан представља себе cf. *ibid.*, 233 и 325; *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 432/433.

[95] Реч је о својеврсној парафрази са спојем различитих места, литерарних и богословских топоса, из два Доментијанова текста. За избор таквих топоса, у варијацијама, cf., на пример, *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 81–83, 92, 117, 163, 171, 185, 201, 205–206, 264–265, 271–273, 276, 278, 289–293, 298–299, 305, 316.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Bagatti B., *Note sull'iconografia di 'Adamo sotto il Calvario'*, Liber Annuus 27 (Jerusalem 1977) 5–32.

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Богдановић Д., *Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968 (Bogdanović D., *Sveti Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*, Beograd 1968).

Bogdanović D., *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije 16 (Beograd 1988) 5–29.

Bojović, B. I., *L'idéologie monarchique dans les hagiobiographies dynastiques du moyen âge serbe*, Roma 1995.

Бојовић Б. И., *Краљевство и светост. Политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999 (Bojović B. I., *Kraljevstvo i svetost. Politička filozofija srednjovekovne Srbije*, Beograd 1999).

Byzantine art. An European art, ed. M. Chatzidakis, Athens 1964[2] (Exhib. Catalogue).

Constantinides E., *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977–1979) 185–215, pls. 61–86.

Цветковић Б., *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, Balcanica 32–33 (2003) 297–310 [Cvetković B., *Vizantijski car i freske u priprati Mileševe*, Balcanica 32–33 (2003) 297–310].

Diario del viaggio da Venezia a Constantinopoli di M. Paolo Contarini, ed. V. Lazari, Venezia 1856.

Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона, прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић, Београд 1988 (*Domentijan, Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona*, prir. R. Marinković, prev. L. Mirković, Beograd 1988).

Доментијан, Житије Светога Саве, предговор, превод дела и коментари Љ. Јухас-Георгиевска, издање на српскословенском Т. Јовановић, Београд 2001 (Domentijan, *Žitije Svetoga Save*, predgovor, prevod dela i komentari Lj. Juhas-Georgievska, izdanje na srpskoslovenskom T. Jovanović, Beograd 2001).

Drandakis N. V., *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964 (Drandakēs N. V., *Vyzantinai toichographiai tēs Mesa Manēs*, Athēna 1964).

Дрпић И., *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском есонартексу*, Саопштења 34 (2003) 107–129 [Drpić I., *Tri scene iz ciklusa Hristovih čuda i pouka u sopoćanskom eksonarteksu*, Saopštenja 34 (2003) 107–129].

Ђорђевић И. М., *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982) 41–52 [Djordjević I. M., *Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, Zbornik za likovne umetnosti 18 (1982) 41–52].

Ђорђевић И. М., *Милешева и Студеница*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 69–80 (Djordjević I. M., *Mileševa i Studenica*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1987, 69–80).

Ђорђевић И. М., *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 16 (Пријепоље 1995) 153–160 [Djordjević I. M., *Sveti Sava i slikani program Mileševe. Grobna koncepcija programa*, Seoski dani Sretena Vukosavljevića 16 (Prijepolje 1995) 153–160].

Ђорђевић И. М., *Ка новој монографији о зидном сликарству Милешеве*, in: *Студије српске средњовековне уметности*, ed. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2008, 553–556 (Djordjević I. M., *Ka novoj monografiji o zidnom slikarstvu Mileševe*, in: *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, ed. D. Vojvodić, M. Marković, Beograd 2008, 553–556).

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1963 (Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1963).

Djurić V. J., *La peinture murale serbe au XIII[e] siècle*, in: *L'art byzantin du XIII[e] siècle*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1967, 145–167.

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 245–261 (Djurić V. J., *Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba*, in: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1979, 245–261).

Djurić V. J., *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. L'histoire et la signification*, Хиландарски зборник 7 (1989) 105–132.

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1991[2] [Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991[2]].

Ђурић В. Ј., *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 13–27 [Djurić V. J., *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u manastiru Mileševi*, Zograf 22 (1992) 13–27].

Ферјанчић Б., Максимовић Љ., *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 13–25 (Ferjančić B., Maksimović Lj., *Sveti Sava i Srbija između Epira i Nikeje*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 13–25).

Gregorius Nazianzenus, Orationes, ed. J. P. Migne, PG 35, Paris 1857, 407–514 (Oratio 2).

Јевтић А., *Из богословља Светога Саве. Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, in: *Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, ed. Ј. Велимировић и др., Београд 1977, 158–180 (превод беседе с тумачењем) [Jevtić A., *Iz bogoslovlja Svetoga Save. Žička beseda Svetog Save o pravoj veri*, in: *Sveti Sava. Spomenica povodom osamstogodišnjice rodjenja 1175–1975*, ed. J. Velimirović i dr., Beograd 1977, 158–180 (prevod besede s tumačenjem)].

Јевтић А., *Богословље и духовни живот у Студеници. Две студеничке беседе Светог Саве*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, ed. епископ жички Стефан и др., Београд 1986, 109–115 (*II Студеничка беседа Светог Саве*, превод с тумачењем) [Jevtić A., *Bogoslovlje i duhovni život u Studenici. Dve studeničke besede Svetog Save*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, ed. episkop žički Stefan i dr., Beograd 1986, 109–115 (*II Studenička beseda Svetog Save*, prevod s tumačenjem)].

Кандић О., *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, in: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 119–170 (Kandić O., *Crkva Vaznesenja Hristovog u Mileševi*, in: M. Čanak-Medić, O. Kandić, *Arhitektura prve polovine XIII veka I. Crkve u Raškoj*, Beograd 1995, 119–170).

Кандић О., Поповић С., Зарић Р., *Манастир Милешева*, Београд 1995 (Kandić O., Popović S., Zarić R., *Manastir Mileševa*, Beograd 1995).

Кандић О., *Изглед Милешеве у време спаљивања моштију светог Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 267–277 (Kandić O., *Izgled Mileševe u vreme spaljivanja moštiju svetog Save*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S, Ćirković, Beograd 1998, 267–277).

Kandić O., *Fonts for the blessing of the waters in Serbian medieval churches*, Зограф 27 (1998–1999) 61–78.

Kantorowicz E. H., *The Baptism of the Apostles*, Dumbarton Oaks Papers 9–10 (1956) 205–251.

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986 (Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1986).

Konis P., *From the Resurrection to the Ascension. Christ's post-resurrection appearances in Byzantine art (3rd–12th c.)*, University of Birmingham 2008 (unpublished doctoral dissertation).

Koshi K., *Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa*, Orient 10 (Tokyo 1974) 115–140 (нав. према И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*).

Maguire H., *The art of comparing in Byzantium*, Art Bulletin 70/1 (1988) 88–103.

Максимовић Љ., *„Византинизми" краља Стефана Радослава*, ЗРВИ 46 (2009) 139–147 [Maksimović Lj., *„Vizantinizmi" kralja Stefana Radoslava*, ZRVI 46 (2009) 139–147].

Maksimović Lj., *Serbia's view of the Byzantine world (1204–1261)*, in: *Identities and allegiances in the eastern Mediterranean after 1204*, ed. J. Herrin, G. Saint-Guillain, Farnham–Burlington 2011, 121–131.

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*, Beograd 1997).

Марјановић-Душанић С., *Хиландар, Студеница и Симеон Немања: о монашењу владара у држави Немањића*, in: *Трећа казивања о Светој Гори*, ed. Ч. Мирковић, М. Милосављевић, Београд 2000, 60–73 (Marjanović-Dušanić S., *Hilandar, Studenica i Simeon Nemanja: o monašenju vladara u državi Nemanjića*, in: *Treća kazivanja o Svetoj Gori*, ed. Č. Mirković, M. Milosavljević, Beograd 2000, 60–73).

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221–242 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 221–242).

Марковић М., *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009 (Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009).

Милановић В., *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 165–186 (Milanović V., *Sveti pesnici u nizu svetih monaha iz donjeg pojasa fresaka Spasove crkve u Žiči*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 165–186).

Милановић В., *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, Balcanica 32–33 (2003) 263–295 [Milanović V., *O svetosavskoj redakciji likova svetih monaha u priprati mileševske crkve. Prilog istraživanju zajedničkih mesta u slikanim programima crkvenih zadužbina Nemanjića u XIII veku*, Balcanica 32–33 (2003) 263–295].

Милановић В., *Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из есконартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 459–479 (Milanović V., *Svetački lik u kontekstu: jedan nerasvetljeni primer iz eksonarteksa crkve u manastiru Treskavac*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 459–479).

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916 (réimpr. 1960).

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008 (Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008).

Mouriki D., *The mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985.

Nagatsuka Y., *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV*[e] *siècle*, Tokyo 1979 (нав. према И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*).

Николић Р., *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице (I)*, Саопштења 18 (1986) 23–62 [Nikolić R., *Konzervatorski zapis o preostalom živopisu svetog Save u Bogorodičinoj crkvi manastira Studenice (I)*, Saopštenja 18 (1986) 23–62].

Окуневъ Н. Л., *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938) 33–96 [Okunev N. L., *Mileševo. Pamiatnik serbskogo iskusstva XIII v.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938) 33–96].

Павловић Д., *О једном особеном моделу распоређивања сцена циклуса Великих празника: Студеница – Градац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 443–457 (Pavlović D., *O jednom osobenom modelu raspoređivanja scena ciklusa Velikih praznika: Studenica – Gradac*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 443–457).

Пејић С., *Манастир Пустиња*, Београд 2002 (Pejić S., *Manastir Pustinja*, Beograd 2002).

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965).

Петковић С., *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65 [Petković S., *O freskama XVI veka iz priprate Pećke patrijaršije i njihovim slikarima*, Saopštenja 16 (1984) 57–65].

Петковић С., *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 123–130 [Petković S., *Mileševske freske iz XVI veka*, Saopštenja 27–28 (1995–1996) 123–130].

Поповић Б., *Проблем заштите и спајања разбијене слике. Прелиминарни списак фрагмената фресака са два примера рада из Милешеве и Богородице Пречисте из Ждрела*, Гласник Друштва конзерватора Србије 35 (2011) 114–122 [Popović B., *Problem zaštite i spajanja razbijene slike. Preliminarni spisak fragmenata fresaka sa dva primera rada iz Mileševe i Bogorodice Prečiste iz Ždrela*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 35 (2011) 114–122].

Поповић Д., *Српски владарски гроб*, Београд 1992 (Popović D., *Srpski vladarski grob*, Beograd 1992).

Поповић Д., *Настанак култа светог Симеона*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 347–369 (Popović D., *Nastanak kulta svetog Simeona*, in: *Stefan Nemanja – sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 347–369).

Привалова Е. Л., *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980 (Privalova E. L., *Rospis Timotesubani*, Tbilisi 1980).

Радојчић С., *Милешева*, Београд 1971[2] [Radojčić S., *Mileševa*, Beograd 1971[2]].

Радујко М., *Копорин*, Београд 2006 (Radujko M., *Koporin*, Beograd 2006).

Суботић Г., Максимовић Љ., *Свети Сава и подизање Милешеве*, in: *Византијски свет на Балкану* I, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 97–109 (Subotić G., Maksimović Lj., *Sveti Sava i podizanje Mileševe*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* I, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 97–109).

Свети Сава, Сабрани списи, прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Београд 1986 (*Sveti Sava, Sabrani spisi*, prir. D. Bogdanović, današnja jezička verzija L. Mirković, D. Bogdanović, Beograd 1986).

Свети Сава, Сабрана дела, прир. и прев. Т. Јовановић, Београд 1998 (*Sveti Sava, Sabrana dela*, prir. i prev. T. Jovanović, Beograd 1998).

Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1990 (Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1990).

Тодић Б., *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982) 19–40 [Todić B., *Najstarije zidno slikarstvo u Sv. Apostolima u Peći*, Zbornik za likovne umetnosti 18 (1982) 19–40].

Тодић Б., *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 81–89 (Todić B., *Mileševa i Žiča – tematske i ikonografske paralele*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1987, 81–89).

Тодић Б., *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 25–40 [Todić B., *Ikonografska istraživanja žičkih fresaka XIII veka*, Saopštenja 22–23 (1990–1991) 25–40].

Тодић Б., *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв.*, in: *Иерусалим в русской культуре*, ed. А. Баталов, А. Лидов, Москва 1994, 34–42 (Todić B., *Tema Sionskoi tserkvi v khramovoi dekoracii XIII–XIV vv.*, in: *Ierusalim v russkoi kul'ture*, ed. A. Batalov, A. Lidov, Moskva 1994, 34–42).

Тодић Б., *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 225–249 (Todić B., *Reprezentativni portreti svetog Save u srednjovekovnom slikarstvu*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 225–249).

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић Б., *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 55–68 (Todić B., *Novo tumačenje programa i rasporeda fresaka u Mileševi*, in: *Na tragovima Vojislava J. Djurića*, ed. D. Medaković, C. Grozdanov, Beograd 2011, 55–68).

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 51–67.

Tomeković S., *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e – première moitié du XIII^e s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 140–154.

Tsigaridas E. N., *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 91–101.

Војводић Д., *Ктиторски портрети и представе*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 249–262 (Vojvodić D., *Ktitorski portreti i predstave*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 249–262).

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija*, Beograd 2005).

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 71–86 [Vojvodić D., *Na tragu izgubljenih fresaka Žiče (I)*, Zograf 34 (2010) 71–86].

Војводић Д., *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, Зборник за ликовне уметности 38 (2010) 35–78 [Vojvodić, *Slika svetovne i duhovne vlasti u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*, Zbornik za likovne umetnosti 38 (2010) 35–78].

Wessel K., *Fusswaschung*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, ed. K. Wessel, M. Restle, Stuttgart 1971, 595–608.

Zarras N., *The iconographical Cycle of the 'Eothina' Gospel pericopes in churches from the reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006–2007) 95–113.

Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984 (Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984).

Живковић Б., *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985 (Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985).

Живковић Б., *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992 (Živković B., *Mileševa. Crteži fresaka*, Beograd 1992).

Живојиновић М., *Стефан Немања као монах Симеон*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 101–113 (Živojinović M., *Stefan Nemanja kao monah Simeon*, in: *Stefan Nemanja – sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 101–113).

Gospel scenes in the narthex of the Mileševa church
A contribution to the reconstruction and interpretation of the original programme

Vesna Milanović

The scenes that illustrated gospel themes in the narthex of the Mileševa monastery church survive only fragmentarily because they occupied upper wall zones which subsequently collapsed. Although this thematic whole undoubtedly constituted an important component of the original thirteenth-century iconographic programme in that part of the church, the specialist literature remains laden with unknowns and queries when it comes to its content and composition. The list of the gospel scenes whose identification has been accepted as reliable is practically reduced to three scenes in two upper registers of the west wall: Judas' Betrayal and the Prayer in the Garden of Gethsemane in the lower, and the Incredulity of Thomas in the upper register. This situation, however, does not seem to be ascribable solely to the poor state of preservation of the frescoes. Without overlooking whatever assumption hitherto made with regard to the themes originally depicted on the other walls, the findings and observations put forward in this paper seem to suggest that there has been a certain lack of effort to explore more thoroughly the possibility of identifying and reconstructing the heavily damaged or lost frescoes. The only attempt going beyond the scope of previous research is an entirely novel recent hypothesis concerning the scene of the Crucifixion, the corroborative arguments for which are in agreement with the research results defended in this paper.

Based on careful examination of the in-situ material and contemporary analogies, this paper begins by establishing a number of relevant facts which disprove in-principle doubts about the likelihood of reconstructing with sufficient credibility the original content of two scenes on the south and north walls respectively, one considerably damaged, the other reduced to almost negligible remains. They provide valid reasons for identifying the two scenes as the opening themes of the cycle of the Passion of Christ – the Last Supper and the Washing of the Feet – which were the only narrative representations on two side walls. Well-argued suggestions for reconstructing the basic scheme of each scene, which apparently followed the standard scheme of the period, create room for further elaboration. They substantiate the proposed link between these two scenes and the long-identified ones on the west wall, and make it possible to form a clearer picture of the iconographic whole marked by a small but distinctive set of themes. The elucidated details concerning the structure of the cycle, combined with some of the recently offered as well as the newest arguments, provide some clues for reflecting on the theme of the now gone east wall, which was the focal point of the programme and which most likely depicted the Crucifixion.

The findings and observations concerning the idea that lay at the heart of the iconographic programme re-

move some of the unknowns and queries surrounding the issue of the selection and principle of arrangement of scenes, as well as their interrelationship and seemingly illogical order. The same findings corroborate the view that the "chronological confusion" observed in the episodes of the Passion and the disregard for the logic of narration cannot be taken as a mere coincidence or ascribed to the painter's mistake or inability to use the available wall surfaces in accordance with the requests of the creator of the programme. On the contrary, they substantiate the assumption that the solution applied resulted from careful deliberation and clear awareness of the possibilities for "comparing" individual contents by pairing or contrasting them in terms of motif, idea or symbolism, but also in terms of distinctive iconographic elements and formal patterns which lend each of them its visual identity. In all probability, it was a well-thought-out "system" of counterparts which materialized the idea of pairing and connecting the contents through multiple combinations and through diverse ways in which these contents communicated with each other. The idea of their intercommunication is quite clearly illustrated by the following combinations of pairs: the Last Supper and the Washing of the Feet in corresponding positions on the opposite walls (north and south); the Last Supper and Judas' Betrayal, and the Washing of the Feet and the Prayer in the Garden, on the adjacent surfaces of two adjacent walls (south and west, and north and west); as well as two episodes illustrating events from the Garden of Gethsemane, the Prayer and Judas' Betrayal, in two fields on the same (west) wall, but in an arrangement determined by the content of the abovementioned scenes on the adjacent walls. In that sense, then, the scene whose central motif is Judas' treacherous kiss (embrace) can be seen as a logical continuation of the scene depicting the mystical meal. The point of connection is the singling out of the announcement of the betrayal, which accompanies the explication of the meaning of the redeeming sacrifice in the gospel account of the Last Supper, and the fact that the words of the gospel text that hint at the identity of the traitor are as a rule translated into an accentuated iconographic motif: Judas' gesture of stretching his hand towards the communal bowl on the table. The conceptual link between the Last Supper and the Betrayal, but also analogous formal details (Judas' gestures, i.e. the movement of his hand), whose existence should not be in doubt, apparently are the factors that led to departing from the usual sequence of episodes and to the two episodes from the Garden of Gethsemane "switching" places. On the other hand, there were also grounds for placing the episode of Christ's sermon on vigil and prayer next to the field where the Washing of the Feet was shown, which, being a component of the painted programme in the part of the narthex where the marble *agiasma*, now surviving in fragments, originally stood, involved yet another of the teacher's important lessons. Closely related conceptual elements, with a number of teachings and instructions (mystical implications of Christ's words to the disciples on partaking in his mission) which complement one another, as well as the formal patterns of the two scenes, favour the selected solution over the one which would have resulted from the reversed placement of the episodes in the Garden. Although the scene of the Washing of the Feet is virtually lost, relevant inferences can also be drawn from comparing the surviving Prayer in the Garden with the general iconographic pattern of the mystical rite in the Upper Room, i.e. with the proposed logical assumption concerning the original scheme of the lost scene at Mileševa.

There was also a particular link between the two themes on the south and north walls and the one in the uppermost register of the west wall. The Last Supper, the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas are depictions of the events in the Upper Room and belong to the group of so-called "Holy Sion themes". Particular connotations associated with the theme of the founding of the church and implications for the mission of the apostles and their successors have been attested by several different visual and textual sources as having been close to the heart of the creator of the fresco programme at Mileševa, St Sava of Serbia; the same goes for the theme of the Passion of Christ. It is with good reason that in interpreting the programme in the narthex the fact is put aside that the scene of the Incredulity is the only one that was not part of the standard medieval cycle of the Passion of Christ, but belonged to a thematically different iconographic cycle of gospel events. Its original content in the programme of the narthex was not separated from the context connecting together all other identified scenes, all of them illustrating usual episodes of the Passion cycle. As a depiction of the post-Resurrection appearance of the teacher showing his wounds to his disciples, it, too, clearly alludes to the event in the gospel history that most directly represents the Passion theme and stands as its key symbol; the event, needless to say, being the Crucifixion itself. In search for the logic underlying the selection and arrangement of scenes in two registers on the west wall, the paper reverts once more to the problem of interpreting the seemingly illogical and inexplicable arrangement of the episodes from the Garden of Gethsemane. The reason for doing so is further clarification which, by analogy with the abovementioned, might arise from examining the relationship between these episodes and the scene depicted above them. Apart from related (contrasting) details of content, attention is once again focused on presumably interesting and significant formal details. These details provide a quite realistic ground for assuming that there was a pattern of repetition and possibly deliberate comparison of the postures and gestures of two apostolic figures, each of which – Judas in the south portion of the lower register of scenes on the west wall, and Thomas in the south portion of the scene in the upper register of the same wall – was accorded a prominent place alongside the figure of Christ. The fact that of the scene of the Incredulity of Thomas only the lower portion survives should not bring into question the reconstruction of the central motif of the scene or the justifiability of the proposed relation of confrontation between the two scenes. This relation is supported by indicative findings in situ, but also by what is known about the language of medieval authors, and by the documented examples of a well-thought-out and purposely chosen manner of comparing diverse visual contents, analogous to characteristic rhetorical devices and patterns attested in the orations of the church fathers.

Finally, the entire research process inevitably leads to the question if the "excuse" for including the Incredulity of Thomas in a programme decisively marked by Passion scenes might have been the presence of a Crucifixion scene on the opposite, east wall of the narthex above the door leading into the naos. A combination of several interesting circumstances and particular details strongly favour this line of thinking, even though it still remains in the realm of justified conjecture. At any rate, the corroborative arguments not only tally with the arguments offered in support of the recently advanced hypothesis that a Crucifixion was an integral and particularly emphasized scene of the small Passion cycle in the narthex of the Mileševa church, they strengthen it further. Of relevance for the possible definitive verification of the hypothesis may be further analysis of the short inscription, hitherto neglected or even unmentioned, at the south bottom of the surviving part of the scene. If not as a definitive deciphering, the proposed reading of the inscription – the only proposed so far, and not without reservations – as well as the observations on the nature and function of this newly-registered textual element of the image should be understood as an invitation to test the piece of information which accompanied and described an important but long-lost visual element of the scene (the distinctive toponym and the iconographic symbol of Golgotha, the small rocky elevation where, according to Judeo-Christian tradition, Christ was crucified and Adam's skull was buried).

The concluding part of the paper brings an attempt to place the discussed thematic whole into the broader programme within which it was but one of the three identified wholes, searching for the subject matter which would provide a contextual frame for all identified thematic wholes and a justification for the structure of the programme. The findings not only confirm the coherence of the underlying, identified or surmised, ideas of the programme, behind which undoubtedly stood the first Serbian archbishop, but they also suggest a unifying theme which is inseparable from the preoccupations of St Sava as they emerge from the contemporary written sources.

Запажања о најстаријим иконама из Марковог манастира (I)

Питање ктиторства царице Јелене Драгаш и натпис на штиту светог Димитрија*

Миодраг Марковић**

Филозофски факултет Универзитета у Београду

UDC 75.051:75.033](=163.41:497.7)
75.041:271.2-36] Dimitrije, sveti
DOI 10.2298/ZOG1337147M
Оригиналан научни рад

У тексту се оповргава претпоставка Петра Миљковић-Пепека по којој су најстарије иконе из ризнице Марковог манастира настале између 1395. и 1405. године као поклон византијске царице Јелене Драгаш, приложен манастиру како би се обезбедио годишњи помен за њеног трагично преминулог оца Константина. Део натписа на икони светог Димитрија који је послужио као главни ослонац за поменуту претпоставку овде је протумачен другачије. Ту се, у ствари, не помиње царица Јелена већ се он односи, као и остали делови натписа, на војну титулу солунског великомученика.

Кључне речи: Марков манастир, византијске иконе, манастир Петра, Јелена Драгаш, свети Димитрије, велики дукс, Апокавх, српска средњовековна уметност

The paper refutes the assumption of Petar Miljković-Pepek that the oldest icons in the treasury of Monastery of King Marko were painted between 1395 and 1405, as a gift the Byzantine empress Helena Dragaš made to the monastery so as to ensure a yearly memorial service for her tragically killed father Constantine. The part of the inscription on the icon of St Demetrios, on which the assumption was based, has been differently interpreted here: it is not actually related to empress Helena but to the military title of Thessalonian megalomartyr, like the rest of the inscription.

Keywords: Monastery of King Marko, Byzantine icons, Petra monastery, Helena Dragaš, St Demetrios, megas doux, Apokauchos, Serbian medieval art

Најстарије сачуване иконе из Марковог манастира код Скопља – попрсне представе Христа Пантократора, Богородице Одигитрије, светог Јована Претече, светог арханђела Михаила и светог Димитрија (сл. 1–5) – постале су познате широј научној јавности тек у XXI веку захваљујући Петру Миљковић-Пепеку. Резултате својих проучавања тих пет икона он је први пут представио на Двадесетом међународном конгресу византолога, одржаном у Паризу августа 2001. године,[1] а затим их је публиковао у луксузно штампаној монографији, објављеној у Скопљу исте године, на македонском и енглеском језику.[2] Иконе су у оба наврата датоване у сам почетак XV столећа, у време између 1400. и 1405. године, уз закључак да их је Марковом манастиру поклонила византијска царица Јелена Драгаш, кћерка српског великаша и владара Константина Драгаша.[3] По мишљењу угледног македонског историчара уметности, то је учинила у спомен свог оца, који је, као вазал султана Бајазита, погинуо у бици на Ровинама 17. маја 1395. Као што је добро познато, у поменутој бици погинуо је, на истој страни, и краљ Марко, други ктитор најважније задужбине Мрњавчевића.[4]

Иако спадају међу врхунска дела иконописа епохе Палеолога, иконе о којима је реч дуго су биле непознате у науци због тога што их је 1865. године пресликао зограф Никола Михајлов из Крушева.[5] И пре и после пресликавања красиле су иконостас манастирског католикона, посвећеног светом Димитрију. На њему су се налазиле све до 1973. године, када су предате Музеју града Скопља. Нешто касније пренете су у Скопску митрополију, а почетком 1993. године у Градском заводу за заштиту споменика започето је њихово чишћење. После конзерваторских и рестаураторских радова, који су потрајали више од три године, однете су у Музеј Македоније. Ту су од 2001. доступне широкој публици.[6]

* Овај текст – написан у оквиру рада на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – саопштен је на XII међународном научном скупу *Ниш и Византија*, одржаном јуна 2013. у Нишу.

** mmarkovi@f.bg.ac.rs

[1] P. Miljković-Pepek, *Quelques icônes nouvellement découvertes*, in: *XX^e Congrès international des études byzantines (Collège de France – Sorbonne, 19–25 août 2001). Pré-actes. III. Communications libres*, Paris 2001, 349.

[2] П. Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор икони*, Скопје 2001; P. Miljković-Pepek, *An unknown treasury of icons*, Skopje 2001. Књиге имају исту садржину, пагинацију и распоред илустрација.

[3] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 141–143.

[4] О бици на Ровинама v. С. Ћирковић, *Године криза и превирања*, in: *Историја српског народа* II, ed. J. Калић, Београд 1982, 54–55; A.-M. Talbot, *Battle of Rovine*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* III, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991, 1815.

[5] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 13, 50.

[6] О наведеним „селидбама" икона и конзерваторским радовима на њима v. Miljković-Pepek, *op. cit.*, 12–13; В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 8, 214.

Сл. 1. Христос Пантократор, икона из Марковог манастира, 1365–1377. Музеј Македоније, Скопље (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 1. Christ Pantokrator, icon from the Monastery of King Marko, 1365–1377. Museum of Macedonia, Skopje (after Miljković-Pepek, An unknown treasury)

Сл. 2. Богородица Одигитрија, икона из Марковог манастира, 1365–1377. Музеј Македоније, Скопље (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 2. Virgin Hodegetria, icon from the Monastery of King Marko, 1365–1377. Museum of Macedonia, Skopje (after Miljković-Pepek, An unknown treasury)

У поменутој монографији, поред питања ктитора и хронологије, разматрано је и питање сликара икона, а учињен је и покушај да се установи њихов првобитни положај у цркви. Размишљања о ктитору заснована су на натписима исписаним на иконама светог Јована Крститеља и светог Димитрија.[7] Представу светог Јована прате, наиме, два епитета, један поетски – *Ὁ κύριξ τ(ης) μεταν(ο)ί(ας)*[8] – а други топонимски – *Κωνσταντίνου πόλεο(ς) Πέτρ(ας)*.[9] Поетски је преузет из стихире која се пева на празник Усековања светог Јована,[10] док је топонимски (сл. 5 и 6) проистекао из назива цариградског манастира Петре, основаног у част светог Јована Крститеља још у рановизантијској епохи.[11] Такав топонимски епитет није без аналогија у византијској иконографској традицији (сл. 7),[12] али

[7] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 24, 52–55, 73.

[8] Миљковић-Пепек епитет чита као О ΚΥΡΙξ ΤΥ ΜΕΤΑΝΙ, v. Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 17, 25, 142. Cf. нашу n. 10.

[9] Предложено читање засновано је на чињеници да су над словима којима је исписан топонимски епитет убележена три акценатска знака (сва три за акут), што би, у складу са општим правилима акцентуације грчког језика, указивало на закључак да та слова формирају три речи (cf., нпр., H. W. Smyth, *A Greek grammar for colleges*, New York 1920, 37–43; М. Будимир, Љ. Црепајац, *СТОІХЕІА ΕΛΛΗΝΙΚΑ. Основи грчке глотологије*, Београд 1979³, 14–17; S. E. Porter, J. T. Reed, M. Brook O'Donnell, *Fundamentals of New Testament Greek*, Grand Rapids – Cambridge 2010, 11–14). У вези с наведеним треба имати у виду чињеницу да је сликар икона из Марковог манастира исписао знак за акценат изнад сваке речи у натписима који тумаче насликане ликове, чак и тамо где је користио скраћенице у виду сигле од једног или два слова. Изузетак су, разуме се, проклитике *ὁ* и *ἡ*, изнад којих је написан одговарајући знак за аспирацију (*spiritus asper*). Може се занемарити и изостанак циркумфлекса код сигле ІС (*Ἰησοῦς*), односно акута код сигле ΚΥ (*Κυρίου*), јер је изнад тих сигли исписана титла. Постоји ипак и једно одступање од правила. Оно се запажа код сложенице *Παντοκράτωρ*, којој су омашком додељена два акцента, гравис и акут (*Παντὸκράτωρ*), можда услед тога што је реч написана раздвојено – први део (*Παντὸ*) исписан је с једне, а други део (*κράτωρ*) с друге стране Христовог попрсја. У сваком случају, због наведеног одступања могуће је да у Претечином епитету треба видети две речи, а не три – *Κωνσταντινουπόλεο(ς) Πέτρ(ας)*, али би и тада његово значење било исто. У оба случаја односило би се на славни цариградски манастир Петру (*Κωνσταντινουπόλεως Πέτρας – из константинопољске Петре*; *Κωνσταντίνου πόλεως Πέτρας – из Петре у Константиновом граду*). О том манастиру v. infra.

[10] *Μηναίον του Αυγούστου*, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1843, 156 (*Τῆς μετανοίας ὁ κήρυξ – проповедник покајања*).

[11] О манастиру Петри, који је темељно обновљен крајем XI века, v. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, pt. I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, t. III: Les églises et les monastères*, Paris 1953, 435–443; М. Живојиновић, *Болница краља Милутина у Цариграду*, ЗРВИ 16 (1975) 105–115; G. P. Majesca, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984, 339–345; A.-M. Talbot, *Petra monastery*, in: ODB III, 1643.

[12] Познато је да је представу Христа на златном трону у улазном трему манастира Петре пратио епитет *Πέτρα*, а сличан епитет (О ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ) појављује се и уз попрсну представу светог Јована Претече на стеатитској иконици привеску из XIII века која се чува у берлинском Музеју Боде (Збирка скулптуре и музеј византијске уметности). Поменута Христова представа униште-

је ипак на основу њега закључено да је Јелена Драгаш била ктиторка иконе. При томе је ослонац пронађен у изворима који показују да су царица и њен супруг Манојло II Палеолог имали близак однос са угледним престоничким манастиром. Актом издатим октобра 1395. године они су богато даривали Петру како би манастирско братство редовно и свечано обављало помене царичиног трагично преминулог оца.[13]

И натпис на доњем делу штита светог Димитрија (сл. 4, 8а, 8б и 16) уверио је П. Миљковић-Пепека у то да је Јелена Драгаш била поручилац икона из Марковог манастира. Ту су, у скраћеном виду, исписане речи у којима је он видео два царичина презимена – девојачко и оно које је стекла удајом: Δ(PA)ΓAC K(AI) Π(A)Λ(AIOΛO)Γ(I)N(A).[14]

Када је реч о датовању икона, изнето је гледиште да су оне настале између 1376/1377. године и првих деценија XV века. Како је закључено да је ктитор икона била царица Јелена Драгаш, и то после смрти свог оца, наведени хронолошки оквир сужен је на време између 17. маја 1395, када се одиграла битка на Ровинама, и 1405. године.[15] Такав *terminus ante quem* проистекао је из уверења да је иконе из Марковог манастира радио митрополит Јован, за кога је, на основу натписа изнад јужног портала цркве у манастиру Зрзе, претпостављено да је живео до првих година XV столећа, то јест до око 1405.[16] При томе ипак није сасвим занемарена чињеница да поуздано атрибуирана дела митрополита Јована – фреске Андреаша, делови живописа цркве Светог Димитрија у Прилепу и икона Христа „Спаситеља и Животодавца" рађена за манастир Зрзе – немају битније сличности са иконама Марковог манастира. Стога је допуштена и могућност да је аутор пет икона био јеромонах Макарије, митрополитов брат, или, евентуално, да их је израдио анонимни сликар иконе светог Јована Претече из Хиландара.[17]

Сл. 3. Свети арханђео Михаило, икона из Марковог манастира, 1365–1377. Музеј Македоније, Скопље (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 3. Saint archangel Michael, icon from the Monastery of King Marko, 1365–1377. Museum of Macedonia, Skopje (after Miljković-Pepek, An unknown treasury)

Не желећи да умањимо заслуге П. Миљковић-Пепека за откривање и чишћење икона из Марковог манастира, као ни за њихово прво презентовање научној јавности, сматрамо да се морају преиспитати сви његови овде наведени закључци. То је неопходно учинити због вишеструког значаја разматраних икона, а и због тога што поменути закључци нису до сада били предмет научне критике, иако је протекло више од десет година откако су публиковани.[18] Колико нам је познато, једини изузетак представљају узгредне белешке написане у оквиру две докторске дисертације, још непубликоване. У једној од њих закључено је, без упуштања у детаљнију аргументацију, да су најстарије познате иконе Марковог манастира настале у последњој четвртини XIV века – пре погибије краља Марка, њиховог наручиоца, 1395. године – и да су дело мајстора из Цариграда.[19] У другој дисертацији прихваћено је гледиште македонског истраживача да су иконе настале после Маркове смрти, око 1400. године, у манастиру Петри, али се њихово повезивање с царицом Јеленом Драгаш сматра „необичним и не-

на је, као и цео манастир Петра, али о њеном постојању сведочи немачки теолог Штефан Герлах, који ју је видео марта 1578, v. M. Crusius, *Turcograeciae libri octo*, Basel 1584, 190 (http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/crusius1/te01.html); Janin, *La géographie*, 439. За иконицу од стеатита v. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine icons in steatite*, Wien 1985, 189, Pl. 55/nr. 111.

13 За тај акт v. *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana* II, eds. F. Miklosich, J. Müller, Wien 1862, 260–264; Ђ. Сп. Радојичић, *Листина манастира Петре од октобра 1395 год. као извор за хронологију битке на Ровинама*, Богословље 2 (1927) 295–296 (с преводом акта на стр. 297–300); Janin, *La géographie*, 438; *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453*, t. 5, ed. F. Dölger, P. Wirth, München 1965, 83 (nr. 3257).

14 Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 24, 73, 141. О натпису на штиту светог Димитрија v. infra.

15 Miljković-Pepek, *op. cit.*, 24, 52, 66, 70–71, 75, 141.

16 Miljković-Pepek, *op. cit.*, 62, 68–69.

17 Cf. Miljković-Pepek, *op. cit.*, 43–44, 57–62, 68–70, 75, 141 (с датовањем поменуте Претечине иконе у време око 1400. године).

18 У пригодној публикацији В. Поповске-Коробар којом су представљене иконе из збирке Музеја Македоније најстаријим иконама из Марковог манастира посвећен је сразмерно велики простор, али уз прихватање готово свих резултата и закључака до којих је у истраживањима тих икона дошао П. Миљковић-Пепек, укључујући читање и тумачење натписа, као и гледишта о ктитору и хронологији икона (Поповска-Коробар, *Икони*, 17, 213–216, Т. 6–10). Једине разлике између двоје аутора постоје у погледу мишљења о сликару икона. В. Поповска-Коробар није, чини се, склона прихватању претпоставке о могућем ауторству митрополита Јована или јеромонаха Макарија, па говори о анонимном сликару цариградског порекла који би био васпитаник царских радионица и познавалац уметничких стремљења у престоници Византије (*ibid.*, 17, 214–216).

19 Б. Миљковић, *Чудотворна икона у Византији*, Београд 2011 (непубликована докторска дисертација), 185 (с напоменом да су иконе на основу царског акта из 1395. године и „недовољно поузданог читања натписа на штиту св. Димитрија" приписане Јелени Драгаш и датоване у сам почетак XV века).

Сл. 4. Свети Димитрије, икона из Марковог манастира, 1365–1377. Музеј Македоније, Скопље (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 4. Saint Demetrios, icon from the Monastery of King Marko, 1365–1377. Museum of Macedonia, Skopje (after Miljković-Pepek, An unknown treasury)

Сл. 5. Свети Јован Претеча, икона из Марковог манастира, 1365–1377. Музеј Македоније, Скопље (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 5. Saint John the Forerunner, icon from the Monastery of King Marko, 1365–1377. Museum of Macedonia, Skopje (after Miljković-Pepek, An unknown treasury)

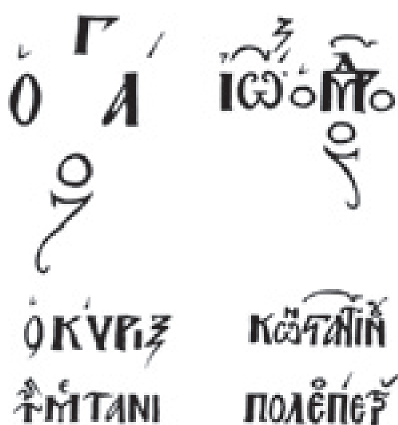
довољно документованим". При томе се набавка икона приписује монасима Марковог манастира и тумачи се њиховом потребом за одржавањем духовних веза с Цариградом, уз претпоставку да је контакте тог манастира са славном цариградском обитељи Светог Јована успоставио већ први ктитор краљ Вукашин, а можда и његов брат деспот Јован Угљеша, који је посебно поштовао светог Јована Претечу.[20]

С појединим од наведених гледишта изнетих у цитираним дисертацијама подударају се и резултати нашег истраживања. Пре него што их саопштимо, детаљније ћемо прокоментарисати најважније закључке П. Миљковић-Пепека. Његово мишљење да топонимски епитет *Κωνσταντίνου πόλεος Πέτρας*, исписан на икони светог Јована Претече, заслужује посебну пажњу сасвим је ваљано, али сам епитет не може бити сматран доказом да је поменуту икону, као и остале четири најстарије иконе из некадашње ризнице Марковог манастира, поручила царица Јелена Драгаш. Чак и ако би се поуздано утврдило да су иконе израђене у манастиру Петри, а то није могуће учинити на основу расположивих података, не би се смела занемарити чињеница да су и неке друге личности српског порекла могле да имају везе са славном цариградском обитељи основаном у част светог Јована Претече. Односи Срба с манастиром Петром прате се у изворима још од времена краља Милутина, који је обновио манастир Светог Јована и саградио у његовом дворишту тзв. Краљев ксенон (*ξενὼν τοῦ Κράλη*).[21] Он је обухватао болницу, коначиште за угледне госте и јавну школу у којој су предавали угледни интелектуалци, попут Георгија Хрисокока, Јована Хортазмена, Михаила Апостола и Јована Аргиропула.[22] Милутиново ктиторство у Петри обезбедило је његовим наследницима на српском престолу, а вероватно и неким другим српским угледницима, посебан статус у манастиру Светог Јована. Зна се да су игумани мана-

[20] В. Г. Алексић, *Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371. до 1395. године*, Београд 2012 (непубликована докторска дисертација), 177, 206–207, 255–256, 443, 478.

[21] О Милутиновој обнови Петре и градњи „ксенона" v. Живојиновић, *Болница*, 105–117; A.-M. Talbot, *Xenon of the Kral*, in: ODB 3, 2209; T. S. Miller, *The birth of the hospital in the Byzantine empire*, Baltimore–London 1997, 23, 139, 158, 174, 193, 195–197, 206. На основу три минеја пореклом из Петре која се данас чувају у Националној библиотеци у Бечу у старијој литератури је са угледним Претечиним манастиром повезивана и српска краљица Јаквинта, жена краља Бодина [cf., нпр., Ε. Δ. Κακουλίδη, *Η βιβλιοθήκη της μονής Προδρόμου–Πέτρας στην Κωνσταντινούπολη*, Ελληνικά 21 (1968) 20], али је показано да су ти минеји настали заслугом краљице Симониде (после октобра 1321), највероватније у скрипторијуму престоничког манастира Богородице Одигитрије (*τῶν Ὁδηγῶν*), v. H. Hunger, O. Kresten, *Archaisierende Minuskel und Hodegonstil im 14. Jahrhundert. Der Schreiber Theoktistos und die* κράλαινα τῶν Τριβαλῶν, JÖB 29 (1980) 187–236.

[22] Живојиновић, *Болница*, 113–114; Talbot, *Xenon*, 2209; Miller, *The birth*, 158, 196–197, 206.



Сл. 6. Натписи на икони светог Јована Претече (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 6. Inscriptions on the icon of Saint John the Forerunner (према Miljković-Pepek, An unknown treasury)

Сл. 7. Свети Јован Претеча О ТНС ПЕТРАС, стеатитска иконица, XIII век, Збирка скулптуре и музеј византијске уметности (Музеју Боде), Берлин
Fig. 7. Saint John the Forernunner О ТНС ПЕТРАС, stetatite icon, thirteenth century, Sculpture Collection and the Museum of Byzantine Art (Bode-Museum), Berlin

стира Хиландара имали право да користе три келије у „Краљевом ксенону“ када су долазили у Цариград.[23] Занимљив је и податак да је султан Мехмед II марта 1463. године, убрзо по освајању византијске престонице, доделио манастир Петру мајци свог великог везира Махмуд-паше Анђеловића, која је, као и њен син, била пореклом из Србије, из Новог Брда.[24] Могуће је да су добре везе Срба с Петром утицале и на одлуку Јелене Драгаш да управо у том манастиру обезбеди трајни помен свог оца.[25] Царица је у више наврата истицала очево српско порекло. Тако је, на пример, на крсту који је као заветни дар поклонила цркви Светог Јована Претече у светогорском манастиру Дионисијату деспот Константин назван *господарем Србије* (*αὐθέντος τῆς Σερβίας*),[26] а на исти начин он је поменут и у царском акту којим су Манојло и Јелена даривали угледни Претечин манастир у престоници.[27]

Ако се има у виду чињеница да је Јелена Драгаш већ у октобру 1395. донацијом осигурала да се њеном оцу обављају помени и заупокојена богослужења у Петри, не чини се поузданим ни закључак да је царица нешто касније обезбедила оцу помен у још једном манастиру.[28] Нарочито је тешко поверовати да је то учинила у Марковом манастиру. У њеној отаџбини било је прикладнијих места за прослављање успомене на Константина Драгаша. Чак и ако изузмемо Богородичину цркву у манастиру Архиљевици, где су браћа Дејановићи, као синови оснивача манастира, наследили ктиторска права,[29] па би ту ионако били обављани годишњи помени почивших ктитора, остаје још много других угледних манастира и цркава који су се налазили на територији државе Драгаша у време њеног постојања.[30] Довољно је поменути задужбине Немањића – Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, Светог Прохора Пчињског, Светог Јоакима Осоговског, Спасовицу код Велбужда и Матеич – као и анахоретску обитељ коју је свети Гаврило Лесновски засновао у Леснову. У непосредној близини Струмице, једне од престоница Драгаша, налазили су се стари византијски манастири Светог Леонтија (Водоча) и Богородице Елеусе (Вељуса), веома угледни још у XI столећу.[31] Врло је могуће да су деспот Јован и његов брат Константин помагали нека од поменутих светих места и да су у њима стекли ктиторски статус.[32]

[23] Живојиновић, *Болница*, 108. О везама манастира Петре са Србима v. и литературу коју наводи Елена Какулиди: Κακουλίδη, *Η βιβλιοθήκη*, 20, n. 1.

[24] Janin, *La géographie*, 439; Живојиновић, *Болница*, 115.

[25] Не сме се, додуше, губити из вида ни чињеница да је цар Манојло II, муж Јелене Драгаш, имао посебне везе с манастиром Петром. Постоји сведочанство о томе да је он држао кључеве шкриња и реликвијара у којима је, у кули поред католикона Петре, чувана већина манастирских реликвија, v. *Clavijo. Embassy to Tamerlane,* ed. G. Le Strange, New York–London 1928, 63–64, 80–83; J. W. Barker, *Manuel II Palaeologus (1391–1425). A study in late Byzantine statesmanship*, New Brunswick 1969, 408, n. 22.

[26] В. Мошин, *Крст царице Јелене, кћери кнеза Драгаша*, Уметнички преглед 1 (1937/1938) 136–137; Г. Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, Зборник Филозофског факултета 7/1 (1963) 289; *Actes de Dionysiou*, ed. N. Oikonomidès, Paris 1968, 26; *Treasures of Mount Athos*, ed. A. A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, 346–347 (K. Loverdou-Tsigarida).

[27] *Acta et diplomata graeca* II, 260, 263.

[28] Miljković-Pepek, *op. cit.*, 53–56, 73.

[29] О манастиру Архиљевици, који се налазио северозападно од Куманова, v. А. Стојановски, *Где треба тражити манастир (и село) Архиљевицу?*, ЗЛУМС 22 (1986) 213–220; М. Златановић, *Архиљевица*, Врањски гласник 20 (1987) 169–175; Х. Матанов, *Княжеството на Драгаши*, София 1997, 53–61; П. Драгичевић, *Повеља „царице“ Јевдокије и њеног сина Константина о даривању Хиландару њихове баштинске цркве у Архиљевици*, Стари српски архив 10 (2011) 97; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 461–462.

[30] За границе те државе v., нпр., Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, Београд 1975, 224; Матанов, *Княжеството*, 163–178; *Историјски атлас*, red. М. Благојевић, Београд 2011, 50.

[31] О Струмици као једном од престоних градова у држави Драгаша v. Матанов, *op. cit.*, 127–128; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 288–289. О поменутим манастирима v. П. Миљковиќ-Пепек, *Комплексот цркви во Водоча*, Скопје 1975; idem, *Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица*, Скопје 1981.

[32] У литератури се с Драгашима најодређеније доводи у везу манастир Светог Јоакима Осоговског, v. С. Димитрије-

С друге стране, Марков манастир никада није био у држави Драгаша и, што је још важније, Драгаши нису имали учешћа у његовом оснивању и изградњи, нити су били повезани родбинским везама с његовим ктиторима краљевима Вукашином и Марком. Штавише, чини се да две породице нису биле у најбољим односима још од времена пре Маричке битке. Сматра се да је севастократор Влатко Паскачић значајно проширио своју област на рачун браће Драгаш управо под окриљем Мрњавчевића, иако су синови деспота Дејана у то време признавали њихову власт. После битке на Марици Драгаши су од Влатковог сина Угљеше повратили своје старе поседе, а поред тога запосели су и део земаља самих Мрњавчевића. И у народној традицији очувало се сећање на нетрпељивост између краља Марка и Константина Дејановића.[33]

У вези с претпоставком да је у Марковом манастиру обављан помен Константина Драгаша важно је имати у виду и следеће чињенице. Манастири за које се сасвим поуздано зна да су одабрани да се у њима врше заупокојене службе у спомен „господину" Константину били су стари и веома угледни. Као што је поменуто, Јелена Драгаш је у ту сврху изабрала цариградску Петру, док је Константин себи обезбедио помен у светогорском манастиру Ватопеду (октобра 1393).[34] Насупрот томе, задужбина Мрњавчевића код Скопља у време Константинове погибије тек је стица-

Сл. 8а. Шшиш и део мача свешоī Димишрија, дешаљ (ӣрема Miljković-Pepek, An unknown treasury)
Fig. 8a. Shield and sword of saint Demetrius, a detail (ӣрема Miljković-Pepek, An unknown treasury)

ла углед као култно место – од завршетка радова на изградњи и живописању цркве Светог Димитрија до битке на Ровинама нису протекле ни две пуне деценије.[35] Није неважан ни податак да је територија на којој се налази Марков манастир, са осталим областима краља Марка, после поменуте битке прикључена држави Турака Османлија, па је даља судбина манастира постала сасвим неизвесна.[36] У погледу претпоставке по којој је Драгашев годишњи помен у Марковом манастиру могао да буде обезбеђен даривањем пет драгоцених икона[37] не сме се занемарити

вић, *Одношаји ӣећских ӣашријараха с Русијом у XVII веку*, Глас СКА 58 (1900) 224; Й. Иванов, *Северна Македония. Исторически издирванья*, София 1906, 93–94, 255, 266; idem, *Български старини из Македония*, София 1931, 148; В. Р. Петковић, *Преīлед црквених сӣоменика кроз ӣовесницу срӣскоī народа*, Београд 1950, 292; Матанов, *Княжеството*, 198–199. Такво гледиште засновано је, међутим, на недовољно прецизном извору. Реч је о молбеном писму српског патријарха Саватија које су крајем 1586. или почетком 1587. године донели у Москву велбушки митрополит Висарион („из обитељи Благовештења" поред Велбужда), осоговски игуман Гервасије и јеромонах Стефан из Билинског манастира Светог арханђела Михаила. У том писму патријарх моли руског цара Фјодора I да буде ктитор обнове манастира који су „близу Коласијског града" (то јест Велбужда) саградили „пређашњи светопочивши ктитори и Константин велики војвода", а који је страдао у земљотресу; v. [А. Н. Муравьев], *Сношения России с Востоком по делам церковным*, Санкт-Петербург 1858, 182–184; Димитријевић, *op. cit.*, 222–224; idem, *Докуменши који се шичу односа између Срӣске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА 39 (1903) 38–39. Име пострадалог манастира није наведено, али се на основу помена игумана Гервасија и чињенице да је Свети Јоаким Осоговски удаљен од „Коласијског града" око тридесет километара сматра да је реч о тој монашкој обитељи. Не сме се ипак сасвим искључити ни могућност да је помоћ тражена за обнову митрополијског манастира Благовештења, јер се он налазио знатно ближе поменутом граду него осоговски манастир (о његовом положају v. Иванов, *Северна Македония*, 255, 262–263). Велбужд је био веома значајан град у држави Дејановића (v. Матанов, *op. cit.*, 126–129; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 288), па није немогуће да је Константин Драгаш саградио цркву или манастир у његовој непосредној близини. Билински манастир, чији је игуман такође био члан изасланства упућеног руском цару, не може се узети у разматрање због свог положаја (налази се код Брезника, око седамдесет километара удаљен од Велбужда).

[33] О међусобном односу Драгаша и Мрњавчевића v., нпр., Михаљчић, *op. cit.*, 108, 212, 218, 233; *Исшорија срӣскоī народа* II, 21, 37 (Р. Михаљчић); Алексић, *op. cit.*, , 42–43, 74, 205–206. За нешто другачији поглед на тај однос v. Матанов, *op. cit.*, 90–91, 111, 149–150.

[34] V. Laurent, *Un acte grec inédit du despote serbe Constantin Dragaş*, REB 5 (1947) 183–184; М. Живојиновић, *Драīаши и Свеша Гора*, ЗРВИ 43 (2006) 53–54.

[35] Према ктиторском натпису исписаном на јужном зиду наоса цркве Светог Димитрија, изнад улаза, зидање Марковог манастира започето је 1344/1345, а обнова и живописање његовог католикона завршени су 1376/1377. године, v. Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква свешоī Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73–74, сл. 17.

[36] Марков манастир, као и цео регион Скопља, остао је под турском влашћу више од пет векова, све до 1912. године.

[37] Према мишљењу П. Миљковић-Пепека (Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 55, n. 234), за покривање трошкова годишњих помена Константина Драгаша могао је да послужи

Сл. 8б. Штит светог Димитрија, с натписом Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(ΙΟϹ) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟϹ) Μ(Ε)Γ(Α)Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩϹ) Θ(ΕϹϹΑΛΟΝΙΚΗϹ) Κ(ΑΙ) Π(Ε)Λ(Ο)Π(ΟΝ)Ν(Η)Σ(ΟΥ) [ΚΑΙ] ΠΑϹΗϹ Δ(ΥϹΕΩϹ) (цртеж Маријана Марковић)

Fig. 8b. Shield of saint Demetrius, with the inscription Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(ΙΟϹ) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟϹ) Μ(Ε)Γ(Α)Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩϹ) Θ(ΕϹϹΑΛΟΝΙΚΗϹ) Κ(ΑΙ) Π(Ε)Λ(Ο)Π(ΟΝ)Ν(Η)Σ(ΟΥ) [ΚΑΙ] ΠΑϹΗϹ Δ(ΥϹΕΩϹ) (drawing Marijana Marković)

ни чињеница да је царица Јелена осигурала помене свог оца у цариградском манастиру Светог Јована Претече потпуно другачијом врстом донације. Братство Петре добило је суму од стотину златних перпера (за четири прва помена, од којих су четрдесетодневни и тромесечни већ били одслужени, а требало је да се преостала два обаве шест односно девет месеци по смрти царичиног оца), као и неотуђив посед (*κτῆμα*) у престоници, вредан пет стотина златних перпера, с годишњим приходом који је износио приближно десетину од наведене вредности (за прву годишњицу и за све касније недељне и годишње помене).[38] Сам деспот Константин обезбедио је себи и својим родитељима редовне заупокојене литургије у Ватопеду тако што је славној светогорској обитељи доделио манастир Богородице Пантанасе у Мелнику с целокупном имовином и приходима.[39]

Ни други аргумент на којем је заснован закључак да је ктитор најстаријих икона из Марковог манастира била кћерка Константина Драгаша није чврст. На доњој половини штита светог Димитрија (сл. 8а, 8б и 16) нису, као што је веровао Миљковић-Пепек, исписане речи Δ(ΡΑ)ΓΑϹ Κ(ΑΙ) Π(Α)Λ(ΑΙΟΛΟ)Γ(Ι)Ν(Α). Спорно је већ мишљење да тај део натписа на штиту, који обухвата три реда, треба читати одоздо нагоре.[40] Логичније је да се са читањем почне од горњег реда, на чијем почетку стоји везник *κ(αὶ)*.[41] Он највероватније повезује текстове исписане на горњој и доњој половини штита. Осим тога, иза слова *Δ* у доњем реду стоји тачка која показује да се натпис ту завршава. То нису једини разлози због којих је неприхватљиво гледиште да слова доња два реда формирају реч Δ(ΡΑ)ΓΑϹ. У оба поменута реда убележен је изнад слова по један знак за акценат, на основу чега се може закључити да ту постоје бар две речи, а не само једна.[42] При томе је извесно да је у претпоследњем реду написана реч *πάσης*: слова *Π* и *Α* су у лигатури,[43] до

„приход од икона са иконостаса или само приход од иконе св. Јована Претече". Није, међутим, објашњено на који би се начин помоћу поменутих икона стицао приход.

[38] Што се тиче поменутих недељних помена, обезбеђено је да се у манастиру Светог Јована сваке седмице служе три литургије за Константинову душу, уторком (у католикону), односно четвртком и суботом (у другој манастирској цркви), затим да се његов помен обавља сваког петка на манастирском гробљу, као и на суботњим јутрењима у католикону, приликом помена упокојених монаха Петре (уз упис царичиног оца у манастирски поменик). Осим тога, изричито је уговорено да свака годишњица Драгашеве смрти буде свечано обележена. Било је предвиђено да на вечерњи уочи годишњег помена служи шеснаест свештеника, а да на сам дан помена после литургије буде припремљена посебна трпеза за братију и сиромахе, који ће, уз то, добити и милостињу, v. *Acta et diplomata graeca* II, 260–262; Радојичић, *Листина*, 297–300. Cf. и Janin, *La géographie*, 438; Живојиновић, *Болница*, 111–112.

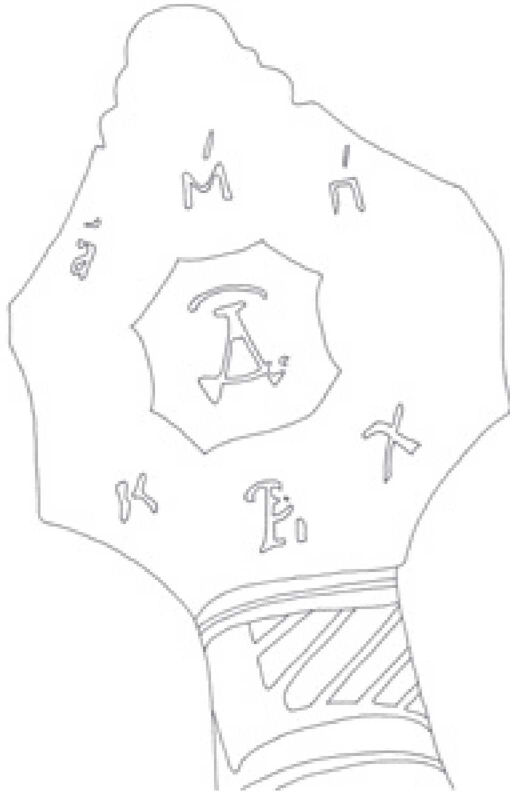
[39] Laurent, *Un acte grec*, 183–184 (у повељи се изричито наводи да се „манастирић" у Мелнику са целокупном имовином додељује Ватопеду под условом да монаси тог светогорског манастира сваке седмице за душу Константинових родитеља служе две литургије, а касније и трећу за самог Константина, „када за то дође време"); Живојиновић, *Драгаши*, 54.

[40] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 24, 141, Tracing 4a. Cf. и Поповска-Коробар, *Икони*, 216.

[41] Везник *καὶ* написан је у скраћеном облику који се састоји од слова *капа* и титле у виду косе цртице, потписане при дну доњег крака *капе*. Такав вид титле, добро познат у византијској епиграфици, сусреће се и код скраћења речи *πόλ(εως)* на горњем делу штита светог Димитрија (v. n. 87 infra).

[42] Cf. n. 9.

[43] Миљковић-Пепек је у лигатури о којој је реч видео *Г* и *А* (Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 16, 24, 141), али та два слова не би онда имала ниједан заједнички део. Изостало би, дакле, суштинско обележје лигатурног повезивања графема, па није чудно што се такав спој слова *Г* и *А* не сусреће међу уобичајеним лигатурама у грчком и старословенском писму. Cf., нпр., W. Wallace, *An index of Greek ligatures and contractions*, Journal of Hellenic Studies 43 (1923) 186–193; W. H. Ingram, *The ligatures of early printed Greek*, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966) 382–389; Е. Ф. Карский, *Очерк славянской кирилловской палеографии*, Варшава 1901, 246–247. С друге стране, лигатура *П-А* каква се сусреће код речи *πάσης* у натпису на штиту светог Димитрија често је примењивана



Сл. 9. Дршка мача свеӣоī Димиӣрија с наӣисом Δ(η)μ(ή)τρι(ος) [ὁ] Ἀπ(ό)κ(αυ)χ(ος) (црӣеж Маријана Марковић)
Fig. 9. Hilt of sword of Saint Demetrios, with the inscription Δ(η)μ(ή)τρι(ος) [ὁ] Ἀπ(ό)κ(αυ)χ(ος) (drawing Marijana Marković)

њих је *С*, а изнад су натписани знак за акут (над словом *А*) и брзописна скраћеница за генитивни наставак -*ης*, слична латиничком *S*. То је њена уобичајена форма у византијском брзопису.[44] Сусреће се и у натписима на иконама из Марковог манастира, у оквиру поетског епитета светог Јована Претече – *Ὁ κύριξ τ(ῆς) μεταν(ο)ί(ας)* (сл. 5 и 6).

Ни предложено читање четири слова из горњег реда као ΠΛΓΝ, то јест Π(Α)Λ(ΑΙΟΛΟ)Γ(Ι)Ν(Α),[45] није ваљано пошто треће слово, спојено лигатуром са *N*, треба читати као *П* (не као *Г*),[46] а и зато што је изнад те лигатуре натписано слово *С* (сл. 8а, 8б и 16).[47] Наведено читање није, уосталом, прихватљиво ни стога што подразумева изостављање царичиног имена, као и због чињенице да се у владарској титулатури супруге Манојла II Палеолога, забележеној више пута у изворима, наводи само њено презиме стечено удајом.[48]

Чак и ако би се занемариле наведене грешке учињене приликом читања завршних делова натписа, предлог П. Миљковић-Пепека за разрешење целине текста исписаног на штиту светог Димитрија био би неприхватљив. Текст који би гласио: Δ(η)Μ(η)ΤΡΙΟΣ ΑΠ(οκαυχος) Μ(ε)Γ(ας) Δ(ου)ξ ΠΟΛ(εως) Θ(εσσαλονικης) Δ(ρα)ΓΑΣ Κ(αι) Π(α)Λ(αιολο)Γ(ι)Ν(α) („Димитрије Апокавх, велики дука града Солуна, Драгаш и Палеологина")[49] био би неповезан и без смисла. Поред тога, постоји довољно аргумената на основу којих се може тврдити да се цео натпис односи на солунског мученика. Код неколико почетних речи, које су прочитане уз занемарљиве погрешке – Δ(η)Μ(η)ΤΡΙΟΣ ΑΠ(οκαυχος) Μ(ε)Γ(ας) Δ(ου)ξ ΠΟΛ(εως) Θ(εσσαλονικης) – таква тврдња је непобитна. Детаљније објашњење захтева једино читање сигле *АП*, исписане непосредно иза светитељевог имена. Оно је, међутим, знатно олакшано захваљујући натпису на балчаку Димитријевог мача (сл. 4, 8а и 9). Читање тог другог натписа које даје скопски историчар уметности – Δ(η)Μ(η)ΤΡΙΟΣ ΑΠΟΚ(αυ)Χ(ος) – највећим је делом исправно.[50] Име светог, иако скраћено, лако се уочава на вертикалној оси осмоугаоног украса на врху дршке мача: слово *Δ* с титлом налази се у средишту тог украса, изнад њега је *М*, надвишено знаком за акут, а испод је лигатура *Т-Р-I*. Постојање слова *О* и *С*, која су наводно написана бочно од слова *Δ*, није извесно, али то не утиче битно на читање целине – Δ(η)μ(ή)τρι(ος). Лево и десно од светитељевог имена исписан је његов епитет. Он је забележен у необичном виду, са четири међусобно раздвојена и симетрично распоређена слова – једним вокалом (*А*) и три консонанта (*П*, *К*, *Х*). Изнад њих нема титли, па је врло вероватно да не представљају сигле, а то што је знак за нагласак (акут) написан само изнад једног слова (*П*) указује на закључак да и вокал и три консонанта припадају једној речи.[51] По свему наведеном, ту се заиста

у средњовековној епиграфици, једнако као и многе друге слично компоноване лигатуре слова *П*. Лепе примере налазимо у првом реду доњег дела истог натписа, где је слово *П* на исти начин повезано са словима *Λ* и *N*.

[44] Cf., нпр., O. Lehmann, *Die tachygraphischen Abkürzungen der griechischen Handschriften*, Hildesheim 1965², 20, 64–66, Taf. 6 (§ 37); Ingram, *op. cit.*, 384; E. M. Thompson, *An introduction to Greek and Latin palaeography*, New York 1973², 81, 83.

[45] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 16, 24, 141, Tracing 4a.

[46] По аналогији с лигатуром *П-Λ* која је написана непосредно испред лигатуре *П-N*. Cf. n. 41.

[47] Миљковић-Пепек је код читања овог дела натписа занемарио натписано слово, иако га је свакако видео, о чему сведочи калк објављен у његовој књизи, v. Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 23–24, 141, Tracing 4a.

[48] Cf., нпр., *Acta et diplomata graeca* II, 260; PG 160, 951–952; Σ. Π. Λάμπρος, *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά* III, Αθήνα 1926, 266; IV (1930) 239; I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, 140, fig. 93; Barker, *Manuel II*, 533; *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, ed. P. Lemerle, G. Dagron, S. Ćirković, Paris 1982, 123 (nr. 17). За остале изворе о царици Јелени v. PLP 9, nr. 21366. Треба имати у виду и податак да се девојачко презиме царице Јелене у грчким изворима наводи као *Δραγάσης* (PLP 3, nr. 5744–5746), што значи да би у женском роду имало форму *Δραγασίνα*. То је додатни разлог због којег читање и тумачење натписа на штиту светог Димитрија што га је предложио П. Миљковић-Пепек није прихватљиво. О Јелени Драгаш v. и Barker, *op. cit.*, 99–104; И. Ђурић, *Сумрак Византије (Време Јована Палеолоīа), 1392–1448*, Београд 1984, 74–81, 302–306; Матанов, *Княжеството*, 260–275; Д. Анастасијевић, *Срӣкиња византијска царица*, Београд 2004, 5–97.

[49] Miljković-Pepek, *An unknown treasury*, 141 (cf. и *ibid*., 23–24, Tracing 4a).

[50] Miljković-Pepek, *op. cit.*, 16–17 (Tracing 4), 24, 141, Pl. V.

[51] У претходном делу овог текста већ је у два наврата било говора о томе да је исписивач натписа на иконама из Марковог манастира доследно исписивао дијакритичке знакове за нагласак и аспирацију изнад сваке речи, чак и тамо где је користио сигле или скраћенице које се састоје само од сугласника (v. n. 9). То је чинио и код „споредних" натписа, исписаних на мачу и штиту светог Димитрија, односно на сфери коју држи арханђео Михаило. Тако је, на пример, исписао знак за акут односно гравис изнад

крије добро познати Димитријев епитет *Ἀπόκαυχος*. Он је био исписан уз представу тог светог још у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (сл. 10), коју је осликао солунски живописац Михаило Астрапа око 1317. године.[52] Приближно у исто време када су настале иконе из Марковог манастира написан је уз име светог Димитрија и на фресци у цркви Светог Атанасија у Костуру, из 1383/1384 (сл. 11).[53] С разлогом се верује да је преузет с неке посебно поштоване солунске представе великомученика,[54] али етимолошки још није потпуно разјашњен.[55]

Епитет *Ἀπόκαυχος* могуће је, без сумње, препознати поред имена светог Димитрија и у натпису на штиту на икони из Марковог манастира, с тим што су ту и име и епитет написани скраћено, уз употребу титли и лигатура (сл. 8б, 8в и 12). Име се ипак лако чита јер су убележена четири од његових девет слова (*Δ*, *M*, *T-P*), као и знак за акут изнад *M* – Δ(η)μ(ή)τρ(ιος). Епитет је сведен на лигатуру *A-Π*, изнад које су натписани спиритус аспер, титла и акут, а претходи му члан у номинативу једнине мушког рода, са одговарајућим дијакритичким знаком – *ὁ Ἀπ(όκαυχος)*.[56]

Сл. 10. Свети Димитрије, детаљ. Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, око 1317
Fig. 10. Saint Demetrios, detail. Church of Saint George in Staro Nagoričino, ca. 1317

Сл. 11. Свети Димитрије, детаљ. Црква Светог Атанасија у Костуру, 1383/1384
Fig. 11. Saint Demetrios, detail. Church of Saint Archangels in Lesnovo, 1383/1384

За разлику од натписа на балчаку, на штиту је светом Димитрију додељен још један епитет – *μεγας δούξ* (или, вероватније, *μεγαδούξ*).[57] Попут многих других феномена уочених у иконографији светих ратника, и поменути епитет има порекло у сфери војске и војне организације царства Ромеја. Титула *μεγας δούξ* (*велики дукс*) додељивана је од времена Алексија I Комнина до пропасти Византије врховном команданту царске ратне флоте, али је већ Јован Дука, први њен носилац, управљао војним операцијама

слова *ми* у речи *Δ(η)μ(ή)τρι(ος)* на мачу, изнад *капе* у *κ(αὶ)* на штиту, изнад *хи* у *Χ(ριστός)*, *делте* у *δ(ίκαιος)* и *капе* у *κ(ριτής)* на сфери итд. Једини изузетак јесте сигла *θ̃* исписана на штиту, вероватно са значењем *Θεσσαλονίκης* (о томе v. infra). И овде би се изостанак акценатског знака могао објаснити постојањем титле (cf. n. 9).

[52] Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 77, сл. 47.

[53] Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, I. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 152α; Α. Ξυγγόπουλος, *Ἅγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Ἀπόκαυκος*, Ελληνικά 15 (1957) 134–135, Εικ. 3; Ν. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, Θεσσαλονίκη 2013 (непубликована докторска дисертација), 267–270.

[54] Тодић, *Старо Нагоричино*, 125.

[55] У старијој литератури епитет је довођен у везу с више познатих личности које су носиле презиме Апокавк: А. Ορλάνδος, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 4/2 (1938) 153, n. 7 (велики дукс Алексије Апокавк); Ξυγγόπουλος, *op. cit.*, 135–140 (велики примикириј Јован Апокавк); Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblitos of Thessalonika*, Eastern Churches Review V (1973) 167–169 (сликар Алексије Апокавх). Предложена тумачења морају се одбацити због тога што је представа из Старог Нагоричина настала пре него што су наведене личности живеле или имале запажену јавну делатност. Први је то запазио Б. Тодић (*Старо Нагоричино*, 124–125, n. 212). При томе је закључио да епитет не треба везивати за „лично име Апокавк“, већ за реч *καῦχος*, која се сусреће у византијском црквеном песништву (Тодић, *op. cit.*, 125, с позивањем на *Initia hymnorum ecclesiae Graecae*, 2, ed. E. Follieri, Città del Vaticano 1961, 279; за значење речи *το καῦχος – предмет поноса, украс*, v. *Lexikon zur byzantinische Gräzität besonders des 9.–12. Jahrhunderts*, ed. E. Trap et al., Fs. 4, Wien 2001, 816). У прилог Тодићевом гледишту говори чињеница да је у најстаријим примерима (из Нагоричина и Костура) епитет написан раздвојено, а у задужбини краља Милутина и са два акценатска знака. Лево од нимба су члан *ὁ* и предлог *ἀπό*, а десно је други део епитета – *καυχό* (у натпису са именом светог из Костура дијакритички знаци нису очувани). Изузетак је једино натпис на икони светог Димитрија из XVI века с Метеора (v. n. 65 infra), где је епитет уписан у виду једне речи (*ὁ απόκαυχος*). Осим тога, презиме о којем је реч у изворима се обично наводи као *Ἀπόκαυκος*, v. PLP 1, nrs. 1179–1192; A. Kazhan, *Apokaukos*, in: ODB 1, 134. Познат је само један *Ἀπόκαυχος* – већ поменути сликар Алексије Апокавх, који је живео на Криту током прве четвртине XV века (PLP 1, nr. 1194). Нема, уосталом, никаквог основа за веровање да би у византијској уметности иконографски епитет свете личности могао да проистекне од личног или породичног имена особе која није била укључена у хришћански светачник. Стога није прихватљива ни недавно изнета претпоставка Н. Пазараса по којој би се епитет *Ἀπόκαυχος* на представама светог Димитрија односио на Јована Апокавка, славног митрополита Наупакта (1199/1200–1232), cf. Ν. Θ. Παζαράς, *Ἅγιος Δημήτριος ο „Απόκαυκος“: μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση*, Βυζαντινά 29 (2009) 337–360; idem, *Οι τοιχογραφίες*, 269–270 (у оба текста наведена претпоставка заснована је на неубедљивим аргументима). У вези са истим питањем v. и нашу n. 73 infra.

[56] Члан се јавља испред епитета *Ἀπόκαυχος* и код осталих познатих примера (cf. n. 50–53). На балчаку мача није исписан, вероватно због тога што би нарушио симетричан распоред слова имена и епитета светог.

[57] О разлозима за могућност алтернативе у читању тог епитета v. infra.

и на копну.[58] И неки каснији *велики дуксови*, попут Андроника Кондостефана (друга половина XII века) и Алексија Апокавка (прва половина XIV века), заповедали су по потреби копненом војском царства.[59] Важно је такође имати у виду чињеницу да је и реч *дукс*, која је садржана у титули врховног команданта флоте, од касноантичког времена означавала високог официра царске војске.[60] Занимљив је и податак да се оба термина, *велики дукс* и *дукс*, нарочито потоњи, у наративним историографским изворима X–XII века користе као синоними за врховног заповедника византијске армије, у званичној хијерархији називаног *доместиком схола* (*Истока* или *Запада*).[61] Стога, дакле, не изненађује то што су обе титуле додељиване најистакнутијим ратницима и у области светитељске иконографије. При томе се, колико нам је познато, уз представе светих ратника најпре појављује титула *великог дукса*.[62] Први пут је сусрећемо на

Сл. 12. Горњи део штита светог Димитрија с натписом Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(ΙΟΣ) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟΣ) Μ(Ε)Γ(Α)Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩΣ) Θ(ΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ) (цртеж Маријана Марковић)

Fig. 12. Upper part of the shield of saint Demetrios, with the inscription Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(ΙΟΣ) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟΣ) Μ(Ε)Γ(Α)Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩΣ) Θ(ΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ) (drawing Marijana Marković)

икони светог Ђорђа из Византијског музеја Касторије, датованој у прву или другу деценију XIV века.[63] Касније је најчешће приписивана управо светом Димитрију, што се може пратити почев од фреске у цркви Светог арханђела Михаила у Леснову (око 1342), где је исписана на ратниковом штиту (сл. 13), на истом месту као и на икони из Марковог манастира.[64]

58 О титули великог дукса v. L. Brehier, *Les institutions de l'empire byzantin*, Paris 1970², 119, 338–339; A. Hohlweg, *Beiträge zur Verwaltungsgeschichte des Oströmischen Reiches unter den Komnenen*, München 1965, 146–159; H. Ahrweiler, *Byzance et la Mer*, Paris 1966, 208 sqq, 270 sqq; R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantine* I, Berlin–Amsterdam 1967, 542–562; J. Herrin, *Realities of Byzantine provincial government: Hellas and Peloponnesos, 1180–1205*, DOP 29 (1975) 257, 276–281; N. Oikonomides, *L'évolution de l'organisation administrative de l'Empire byzantin au XI^e siècle (1025–1118)*, Travaux et mémoires 6 (1976) 147; Kazhdan, *Megas doux*, in: ODB 2, 1330.

59 Guilland, *Recherches* I, 545–550; Kazhdan, *Megas doux*, 1330; Р. Радић, *Време Јована V Палеолога*, Београд 1993, 128–129; J. W. Birkenmeier, *The development of the Komnenian army, 1081–1180*, Leiden 2002, 52, 119–125, 127, 138.

60 Титула дукса имала је највећи значај у временима пре увођења тематског уређења, као и у раздобљу између последње трећине X и краја XII века. О развоју титуле и променама које је она трпела у разним епохама византијске историје v. Brehier, *Les institutions*, 89, 95–120 etc.; Д. Ангелов, *К вопросу о правителях фем в Эпирском деспотате и Никейской империи*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58 sq, 64–65; H. Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IX–XI^ème siècles*, Bulletin de correspondance hellénique 84 (1960) 52–64; Ahrweiler, *Byzance et la Mer*, 272–279; Guilland, *Recherches* I, 392, 542; J.-C. Cheynet, *Du stratège de thème au duc: chronologie de l'évolution au cours du XI^e siècle*, Travaux et mémoires 9 (1985) 181–194; Љ. Максимовић, *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972, 65–70; A. Kazhdan, *Doux*, in: ODB 1, 659; H.-J. Kühn, *Die byzantinische Armee im 10. und 11. Jahrhundert*, Wien 1991, 158–170; С. Рајковић, *Породица Вријенија у XI и XII веку*, Београд 2003, 53–54, n. 169; B. Krsmanović, *The Byzantine province in change (on the threshold between the 10^th and the 11^th century)*, Belgrade/Athens 2008, 77–82, 177–180, et passim.

61 Cf., нпр., Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches*, 57–58, 65 (са запажањем да врховни командант војске византијског Запада у изворима који се односе на другу половину X века и XI столеће најчешће носи титулу *δοὺξ Δύσεως*); Guilland, *Recherches* I, 392, 430; *Actes d'Iviron* II, ed. J. Lefort et al., Paris 1990, 103 (nr. 35:36). О звањима *доместик схола Истока* и *доместик схола Запада* v. Guillant, *Recherches* I, 405–468; A. Kazhdan, *Domestikos ton scholon*, in: ODB 1, 647–648; Б. Крсмановић, *Потенцијал функције доместика схола (VIII–X век)*, ЗРВИ 43 (2006) 393–426; eadem, *Byzantine province*, 14–15 et passim.

62 Титула *дукса* у ратничкој иконографији знатно је ређа (cf. n. 64 infra), али је можда управо њу, због дуге употребе у византијској војничкој пракси и веома високог ранга њеног носиоца у војној хијерархији током неколико важних епоха у историји царства, имао на уму анонимни творац иконографског епитета *велики дукс*. У оквирима богословских учења на којима су засновани идеја и учење о Небеском двору „Христа цара", у химнографији и иконографији слављеног под називом *Цар царева* и *Велики цар* (cf. n. 92), лако је било могуће да припадник тог двора замишљен по узору на *дукса* с двора земаљског цара буде назван *великим* дуксом, независно од постојања званичне титуле *μεγας δούξ* и њеног службеног везивања за функцију команданта флоте. О Небеском двору v. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56, 81, 89, 207, n. 59, 218, n. 105; Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавац*, Културно наследство 12–13 (1988) 5–16; H. Maguire, *The Heavenly court*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 247–258; С. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, Београд 2013, 94–103.

63 На поменуту икону светог Ђорђа и њен натпис скренуо нам је пажњу пријатељ и колега Јанис Сисиу, који о том вредном делу спрема посебну студију, а прелиминарно га је публиковао у својој студији о костурским сликарима прве половине XIV века, v. Ι. Σίσιου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14ου αιώνα*, Ниш и Византија 2 (2004) 303, εικ. 5.

64 За лесновску фреску v. I. M. Djordjević, *Der heilige Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle. Recueil des rapports du IV^e colloque serbo-grec, Belgrade, 1985*, red. D. Davidov, Belgrade 1987, 69, 72–73, Abb. 4; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 136, т. XX. Епитет постаје чест у XV столећу, нарочито у црквама костурског и охридског краја: Свети Андреја Русули у Костуру (око 1420), Успење Богородичино у Зевгостасију (1431/1432), Богородичин храм у Велестову (1444), црква Вазнесења Христовог

Сл. 13. Свети Димитрије, детаљ. Црква Светих арханђела у Леснову, око 1342
Fig. 13. Saint Demetrios, detail. Church of Saint Archangels in Lesnovo, ca. 1342

У Леснову се, међутим, титула *великог дукса* појављује у свом званичном виду (*μεγας δούξ*), док је на икони из задужбине краља Марка највероватније исписана једна од њених неслужбених форми, проистеклих из говорног језика – *μεγαδούξ*.[65] Изнад слова *Μ*, *Γ*, *δ* и *ξ* исписан је само један акценатски знак (акут између *δ* и *ξ*), што упућује на једну реч,[66] а од две познате варијанте незваничне форме титуле које се састоје од једне речи (*μεγαδούξ*, *μεγαδούκας*) само се *μεγαδούξ* завршава словом *ξ*.[67]

Ни повезаност епитета *μεγας δούξ* (*μεγαδούξ*) са епитетом *Ἀπόκαυχος* на икони светог Димитрија из Марковог манастира није без аналогија у византијском иконографском наслеђу. Оба епитета написана су уз Димитријево име и на једној икони из Варлаамовог манастира на Метеорима, насталој средином XVI века (сл. 14а и 14б).[68] У овом погледу занимљив је натпис *Μέγας δούξ ὁ Ἀπόκαυκος* који прати познати портрет *великог дукса* Алексија Апокавка (сл. 15) у *Зборнику Хипократових дела* из Националне библиотеке у Паризу (*Codex graecus 2144*, fol. 11ʳ).[69] Тај натпис можда је формулисан по угледу на неку славну представу светог Димитрија са истим епитетом. Утицајни византијски великаш и војсковођа, који је у време настанка поменутог портрета (септембар 1341 – јун 1345) био заповедник целокупне војске царства и намесник Цариграда,[70] окарактерисан је у науци као „човек заслепљујуће охолости", „с неутољивом амбицијом и мегаломанским плановима да се домогне самог политичког врха у царству Ромеја", па не би било чудно да је себе сматрао достојним поистовећења с многопоштованим великомучеником и мироточцем, светим заштитником Солуна.[71] Знатно мање је вероватно, и поред Апокавкове краткотрајне популарности у појединим слојевима византијског друштва,[72] да је његова титулатура могла да утиче на формирање особеног двојног епитета светог Димитрија.[73] Поновићемо по-

у Лескоецу (1461/1462) итд.; v. Ν. Δόικος, Γ. Σίσιου, *Καστοριανά μνημεία*, Καστοριά 1995, 91–92, πίν. 183; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 65, 98, црт. 43 и 79; Ј. Сисиу, *Појединачне фигуре светитеља у наосу Успења Богородице у Зевгостасио (Касторија)*, Ниш и Византија 13 (2015), у штампи. За неке позније примере v. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 270. Вреди поменути и то да су у често цитираној студији А. Ксингопулоса (Ξυγγόπουλος, *Ἅγιος Δημήτριος*, 124 sq, 139 sq) као најстарије познате представе светог Димитрија са епитетом *велики дукс* наведене фреска у старом католикону манастира Преображења Христовог на Метеорима (из 1483) и коњаничка представа светог Димитрија на западној фасади Богородице Витошке у драгалевском манастиру код Софије (1475/1476), где се епитет појављује у краћој форми (дꙗка). На основу тих примера појава епитета *велики дукс* у иконографији светих ратника доведена је у везу са енкомионом цариградског патријарха Филотеја написаним око 1368. године у част светог Григорија Паламе (Ξυγγόπουλος, *op. cit.*, 128–134). Поменуте представе светог Ђорђа из Византијског музеја Касторије и светог Димитрија из Леснова насликане су, међутим, знатно пре него што је настало Филотејево похвално слово Палами.

65 Титула *великог дукса* појављује се у више видова и у писаним изворима и у иконографској традицији, а њену званичну форму показује Псеудо-Кодинов спис, v. *Pseudo-Kodinos. Traité des offices. Introduction*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 134 sq, 153 sq, 398. За незваничне форме (*μεγαδούξ*, *μεγαδούκας* и *μέγας δούκας*) v. Guilland, *op. cit.*, 548; Kazhdan, *op. cit.*, 1330; M. Philippides, W. K. Hanak, *The siege and the fall of Constantinople in 1453. Historiography, topography, and military studies*, Farnham–Burlington 2011, 122. Шароликост која је у истом погледу владала у иконографији добро показују и већ наведени примери. У Лескоецу и цркви Преображења на Метеорима исписана је, као у Леснову, званична форма титуле – *μέγας δοὺξ* – док се на примерима из Костура (Свети Андреја Русули, икона светог Ђорђа), Зевгостасија и Велестова јавља облик *μέγας δούκας*.

66 О акцентуацији речи исписаних у натписима на иконама из Марковог манастира v. наше n. 9 и 51.

67 Cf. n. 65.

68 О тој икони, на којој су представљени свети Димитрије (на престолу) и свети Нестор, v. Ξυγγόπουλος, *Ἅγιος Δημήτριος*, 134–135, Εικ. 1, 3 (с датовањем иконе у крај XVII или почетак XVIII века); M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής*, Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 308–312, Εικ. 1–2.

69 Spatharakis, *Portraits*, 148–151, fig. 96; idem, *Corpus of dated illuminated Greek manuscripts to the year 1453*, 2, Leiden 1981, Fig. 454 (nr. 252).

70 R. Guilland, *Études de civilisation et de littérature byzantines I: Alexios Apocaucos*, Revue du Lyonnais 1 (1921) 534–540; Љ. Максимовић, *Регентство Алексија Апокавка и друштвена кретања у Цариграду*, ЗРВИ 18 (1978) 172 sqq; Радић, *Време Јована V*, 128–129.

71 За цитиране оцене личности Алексија Апокавка v. Т. Флоринский, *Южные Славяне и Византия во второй четверти XIV века* I, С.-Петербург 1882, 59–60, 73; Guilland, *Études*, 541; Радић, *Време Јована V*, 116, 121, 158. У наведеном контексту значајна је такође чињеница да је он био веома популаран и утицајан управо у Солуну. Тамо је 1343. године вољом моћног *великог дукса* за намесника био постављен његов син Јован, cf. PLP 1, nr. 1187; Радић, *op. cit.*, 133. О Солуну као једном од најважнијих Апокавкових упоришта током грађанског рата вођеног у Византији четрдесетих година XIV века v., нпр., М. Сюзюмов, *К вопросу о характере выступления зилотов в 1342–1349 гг.*, ВВ 28 (1968) 23–24, 27.

72 На страни Алексија Апокавка и његових савезника у поменутом грађанском рату били су трговачко-занатлијски сталеж, морнарица и нижи слојеви аристократије, v. Сюзюмов, *op. cit.*, 23–24. Cf. и Brehier, *Les institutions*, 177; Максимовић, *Регентство*, 172 sqq; Радић, *op. cit.*, 121–151. За осталу литературу и изворе о том рату v. *Les zélotes. Une révolte urbaine à Thessalonique au 14ème siècle. Le dossier des sources*, ed. M.-H. Congourdeau, Paris 2013.

73 За другачије мишљење, засновано на непотпуној грађи коју је објавио А. Ксингопулос (v. n. 53 supra), v. G. Makris, *Studien zur spätbyzantinischen Schiffahrt*, Genova 1988, 151–152; K.-P. Matschke, *Thessalonike und die Zeloten. Bemerkungen zu einem*

Сл. 14а. Свети Димитрије и свети Нестор. Икона из Варлаамовог манастира на Метеорима, средина XVI века (према Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες)
Fig. 14a. Saint Demetrios and saint Nestor. Icon from the Monastery of Varlaam in the Metéora, mid-sixteenth century (after Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες)

Сл. 14б. Натпис на икони из Варлаамовог манастира на Метеорима (према А. Ксингопулосу)
Fig. 14b. Inscription on the icon from the Monastery of Varlaam in the Metéora (after A. Xyngopoulos)

датак да је један део тог епитета (*Апокавх*) исписан уз представу солунског великомученика већ у Нагоричину (око 1317), у време када је Алексије Апокавк био скроман порески чиновник.[74] Подсетићемо и на чињеницу да се други део епитета (*велики дукс*) среће на представама још неких светих ратника.[75] При томе је поменута икона светог Ђорђа са одговарајућим епитетом из Музеја Касторије настала знатно пре него што је Апокавк постао *велики дукс*.[76] Није сасвим занемарљива ни разлика између епитета светог Димитрија и Алексијевог презимена (*Ἀπόκαυχος – Ἀπόκαυκος*).[77]

За читање осталих делова натписа исписаног на штиту светог Димитрија на икони из Марковог манастира од користи је чињеница да је у византијским изворима уз многа војна звања и титуле често навођено географско одређење које указује на територијалну надлежност достојанственика. Таква одређења код највиших старешина постала су још од времена Романа II (959–963) сасвим широка, а проистицала су из традиционалне поделе царства на источни и западни део.[78] У изворима се помињу *доместици схола Истока* и *доместици схола Запада*, *стратопедарси Истока* и *стратопедарси Запада*, као и више других војних достојанственика чија је титула обухватала одговарајуће географско одређење.[79] При томе формулација одређења варира у зависности од врсте извора. У онима који доносе службене ранг-листе титула и достојанстава помиње се само *Исток* или *Запад* (нпр. *δομέστικος τῶν σχολῶν τῆς Ἀνατολῆς*, *στρατοπεδάρχης τῆς Δύσεως*),[80] док се у наративним изворима и на печатима често наглашава да се достојанственикова надлежност односи на „цео Исток" или „цео Запад" (нпр. *στρατηλάτης πάσης Ἀνατολῆς*, *ἄρχων πάσης Δύσεως*).[81] Због епитета светог Димитрија на икони из Марковог манастира (*μεγας δούξ* или *μεγαδούξ*) посебно је важно то што се и титуле *великог дукса* и *дукса* (*дуке*) понекад сусрећу с таквим одређењем. Тако је Јован Комнин, брата цара Исака I, у једном акту манастира Ивирона из 1062. године поменут с титулом *μέγας δοὺξ πάσης Δύσεως*.[82] *Дукс* Нићифор Вријеније, познат као Узурпатор, у опису битке код Манцикерта

Schlüsselereignis der spätbyzantinischen Stadt- und Reichsgeschichte, Byzantinoslavica 55/1 (1994) 40, 43 (аутор заступа неприхватљиво гледиште да је становништво Солуна посматрало Алексија Апокавка као новомученика после његове трагичне смрти у грађанском рату и да су при томе традиционалном иконографском лику светог Димитрија, с којим је моћни *велики дукс* био поистовећиван, додељени нови епитети повезани с личношћу тог „популарног политичког актера"); K.-P. Matschke, F. Tinnefeld, *Die Gesellschaft im späten Byzanz. Gruppen, Strukturen und Lebensformen*, Köln–Weimar–Wien 2001, 154, n. 212 (са закључком да је Апокавк у Солуну, средишту зилотског покрета, симболично представљан ликом светог Димитрија као *великог дукса*).

[74] Guilland, *Études*, 524. За поменуту представу из Нагоричина v. n. 52 supra.

[75] Cf. n. 63 и 91.

[76] Cf. n. 63 и 70.

[77] Cf. n. 55 supra.

[78] О тој подели v. N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècle*, Paris 1972, 288, 341–342; *Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomides, vol. I, Washington 1991, 1–2; vol. III (1996) 172. Cf. и Κ. Ἄμαντος, *Ανατολή και Δύσις*, Ελληνικά 9 (1936) 32–36; H. Ahrweiler, *La géographie historique de l'empire byzantin et le problème Orient-Occident*, in: *Popoli e paesi nella cultura altomedievale* I, Spoleto 1983, 220, 223–229; *Византијски извори* VI, 309 n. 9 (С. Ћирковић).

[79] Cf., нпр., Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches*, 55–59; Hohlweg, *Beiträge*, 93–128; Guilland, *Recherches* I, 381–394 et passim; Oikonomides, *L'évolution*, 141–147; *Catalogue of Byzantine seals* I, 1–15 (nrs. 1.1–1.30); Крсмановић, *Потенцијал*, 418 sqq; eadem, *Byzantine province*, 2, 21–22 et passim.

[80] Cf. Oikonomidès, *Les listes*, 147, 263.

[81] Cf. Guilland, *Recherches* I, 381, 387, 392, 393, 406; Krsmanović, *Byzantine province*, 36, 52. За неке примере на печатима v., нпр., *Catalogue of Byzantine seals* I, 6–7 (nr. 1.13), 10–11 (nrs. 1.20, 1.21); III, 175–176 (nr. 99.8).

[82] *Actes d'Iviron* II, 103 (nr. 35:36). О Јовану Комнину, који је, према званичној војној хијерархији, био *доместик схола Запада*, v. Κ. Βαρζός, *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, I, Θεσσαλονίκη 1984, 49–57 (nr. 6); N. Oikonomides, *A collection of dated Byzantine lead seals*, Washington 1986, 88–89 (nr. 90).

означен је као *δούξ πάσης Δύσεως*, а и печати Михаила Саронита и Нићифора Ватаца, још двојице војсковођа из друге половине XI века, сведоче о употреби титуле *дуке целог Запада*.[83] Треба такође имати у виду чињеницу да је титулатура *дукса* најчешће била проширена прецизнијим географским одређењем које се односило на одговарајућу административну јединицу чијом је војском дука заповедао, односно на област у којој је његова војска дејствовала или у којој је била стационирана.[84] Познат је, поред осталог, велики број дука Солуна (*δοὺξ Θεσσαλονίκης*).[85] Неки од носилаца тог звања, попут Нићифора Урана, славног војсковође у служби цара Василија II, преузимали су команду над целокупном војском Запада када је царство било у озбиљној опасности од спољашњег непријатеља.[86] Помени солунских дука од нарочитог су значаја за наше истраживање будући да се у натпису на штиту светог Димитрија уз титулу *великог дукса* јављају сигле *ΠΟΛ*⁄ и *Θ̃* (сл. 8а, 8б и 12).[87] Гледиште П. Миљковић-Пепека да у тим сиглама треба препознати речи ΠΟΛΕΩΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ („града Солуна") готово да не изазива ни најмању сумњу,[88] поготово када се има у виду пресудна улога другог града царства у развоју и ширењу култа светог Димитрија, као и дубоко веровање Солуњана у заштитничку моћ њиховог светог патрона.[89] Бликса повезаност славног мироточца са Солуном имала је одраза у иконографској епиграфици и пре настанка икона из Марковог манастира. На фресци у цркви Светог Николе у Призрену, задужбини српског властелина Николе Тутића из 1331. године, великомученик је означен као стꙑ҇ дими҇трие҇ солꙋ(нски).[90] На једној познијој представи светог, насликаној у параклису Светог Јована Богослова у костурском манастиру Богородице Мавриотисе (1552), исписан је натпис: *ὁ ἅγ(ιος) Δημήτριος ὁ ἐν Θεσσαλονίκ(η)*.[91] Значење великомучениковог епитета на икони из Марковог манастира чини се још одређенијим. Као што су многе дуке Солуна под врховном командом цара Ромеја успешно браниле други град царства или његову ширу околину од непријатељских најезди, тако ће и један од најистакнутијих војника у служби Христа „великог Цара",[92] назван *великим дуксом Солуна*, штитити свој град од опасности која се у другој половини XIV века надвила над њим.[93]

Други део натписа на штиту светог Димитрија, исписан на његовој доњој половини (сл. 8а, 8б и 16), Миљковић-Пепек је, као што је већ показано, нетачно прочитао. Уместо презимена царице Јелене Драгаш ту су, у ствари, наведена још нека подручја из делокруга светог Димитрија као „великог дукса". На такав закључак упућује најпре везник *κ(αὶ)*, којим поменути део натписа отпочиње. Он се логично надовезује на текст с горње половине штита – Δ(η)Μ(ή)ΤΡΙΟϹ ὁ ἌΠ(όκαυχος) Μ(ε)Γ(α)δ(οὺ)ξ Πόλ(εως) Θ(εσσαλονίκης). Још је важније слово *Δ* убележено при дну штита, непосредно испред тачке која највероватније означава крај натписа. Његово значење може се прилично поуздано разјаснити на основу чињенице да му претходи реч *πάσης*.[94] То је придевска заменица (*πᾶς, πᾶσα, πᾶν = сав, цео, сваки*) иза које обично следи именска реч у одговарајућем роду, броју и падежу, у овом случају у генитиву сингулара женског рода. Ако се има у виду оно што је наведено о географским одређењима која су од краја друге трећине X века укључивана у титулатуру високих заповедника византијске војске,

---

[83] За Врјенија v. Kühn, *Die byzantinische Armee*, 155; Рајковић, *Породица Вријенија*, 53, 56; за Саронита и Ватаца v. *Catalogue of Byzantine seals* I, 10–11 (nr. 1.20 и 1.21); Б. Крсмановић, *Успон војног племства у Византији XI века*, Београд 2001, 120; Рајковић, *Породица Вријенија*, 60.

[84] V. литературу наведену у n. 60.

[85] Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches*, 35, 59–60, 62, 63; Максимовић, *Византијска провинцијска управа*, 65–66; Cheynet, *Du stratège de thème au duc*, 191; Kühn, *Die byzantinische Armee*, 209–213; *Catalogue of Byzantine seals* I, 87–88 (nrs. 18.15, 18.16); Крсмановић, *Успон*, 57–58, 168, 170, 291–292; eadem, *Byzantine province*, 51–55, 134, 141–144, 148–156, 202–205 et passim.

[86] Cf. Glykatzi-Ahrweiler, *op. cit.*, 59; Krsmanović, *Byzantine province*, 54–55, 58, 143, 148–156, 170, 205; eadem, *Војна реформа у теми Македонија*, Ниш и Византија 11 (2013) 92–94, 97.

[87] За облик титле којом је скраћена реч *πόλεως* v. n. 41.

[88] Није нам познат ниједан извор у којем је у титулатуру солунског *дукса* укључена реч *πόλις*, али постоје одговарајући примери који се тичу дука задужених за друге области царства: Нићифор, *дукс* Антиохије (*δοὺξ της μεγάλης πόλεως Αντιοχείας*, 1063–1067), Гаврило, *дукс* Мелитине (*δοὺξ πόλεως Μελωνύμου*, око 1100) итд.; v. Oikonomides, *A collection*, 91–92 (nr. 93), 104–105 (nr. 108). Занимљив је и податак да се Солунска тема у више извора из прве половине XIV века наводи под називом *θέμα τῆς θεοσώστου πόλεως Θεσσαλονίκης*, v. Максимовић, *Византијска провинцијска управа*, 54 sq.

[89] Литература о улози Солуна у развоју култа светог Димитрија и снази тог култа у другом граду царства веома је богата. Овом приликом довољно је поменути три најновије студије: J. C. Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic patron and divine protector 4th–7th centuries CE*, Harrisburg 1999; E. Russell, *St Demetrius of Thessalonica. Cult and devotion in the Middle Ages*, Oxford 2010; F. A. Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

[90] Djordjević, *Der heilige Demetrios*, 68, Abb. 1.

[91] Титула *великог дукса* додељена је у том параклису светом Артемију, v. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, Μακεδονικά 21 (1981) 54–55, πιν. 29α.

[92] Као што је познато, свети ратници називани су Христовим војницима и у химнографији и у иконографији. Примера ради, свети Ђорђе је у службама посвећеним том великомученику слављен као *војник Великог цара* (*στρατιώτης τοῦ Μεγάλου Βασιλέως*), свети Димитрије као *Христов хоплит* (*ὁπλίτης Χριστοῦ*), а свети Теодор Стратилат као *стратег небеског Цара* (*στρατηγός τοῦ οὐρανίου Βασιλέως*), v. M. Marković, *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Зограф 30 (2004–2005) 42 (са изворима). Из богате иконографске грађе која се односи на свете ратнике за ову прилику издвајамо одговарајуће натписе уз представе светих ратника у хиландарском католикону (ΗΜΕΙϹ ϹΤΡΑΤΕΥΟΜΕΘΑ ΤΩ ΒΑϹΙΛΕΙ ΤΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ – мꙑи҇ воинньствоуєм҇ ц(а)ро҇у сіламь, изнад Димитрија, Прокопија и Евстатија, 1321; ΟΥΤΟΙ ΟΙ ϹΤΡΑΤΙΩΤΑΙ ΤΟΥ ΒΑϹΙΛΕΩϹ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, изнад Ђорђа и двојице Теодора, 1321, ретуширано 1803/1804) и Андреашу (ΟΥΤΟΙ ΟΙ ϹΤΡΑΤΟΙΟΤΑΙ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑϹΙΛΕΩϹ, између Теодора Тирона и Теодора Стратилата, 1388/1389); cf. W. T. Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Beograd 1998 (CD-ROM); J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas and der Treska*, Wien 1997, 193.

[93] О тој опасности cf. литературу наведену у n. 114 infra.

[94] Будући да је реч која претходи слову *Δ* исписана у целости (*πάσης*, v. supra) и ако се има у виду и чињеница да је изнад поменутог слова убележен акценатски знак, следи закључак да оно представља сиглу за реч, а не сиглу за слог. С обзиром на поменуту тачку иза слова *Δ*, то је реч којом се натпис на штиту завршава. Истина, изнад те сигле није написана титла, али у истом натпису и реч *μεγαδούξ* (*μέγας δούξ*) скраћена је без употребе титле.

Сл. 15. Портрет великог дукса Алексија Апокавка, детаљ. Национална библиотека у Паризу, Codex graecus 2144, fol. 11r (према Spatharakis, Corpus, 2)
Fig. 15. Portrait of megas doux Alexios Apokaukos, detail. Bibliothèque nationale de France, Paris, Codex graecus 2144, fol. 11r (after Spatharakis, Corpus, 2)

укључујући и титуле *великог дукса* и *дукса*,[95] може се претпоставити да поменуто слово *Δ* представља скраћеницу за реч *δύσις* (у генитиву *δύσεως*). У прилог гледишту да је управо синтагма *πάσης Δύσεως* употребљена у натпису на икони из Марковог манастира говорило би и то што је изнад слова *Δ* натписан одговарајући акценатски знак (знак за акут).

На основу наведених разрешења следило би, дакле, да натпис на штиту светог Димитрија има следећу садржину: Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(Ι)Ο(C) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟC) Μ(Ε)Γ(Α)Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩC) Θ(ΕCCΑΛΟΝΙΚΗC) Κ(ΑΙ) *ΠΛΠΝC* [ΚΑΙ][96] ΠΑCΗC Δ(ΥCΕΩC) (= „Димитрије Апокавх, велики дукс града Солуна и ..... целог Запада"). Већ на основу контекста рекло би се да и неразрешени део – слова *Π*, *Λ*, *Π*, *N* и *C* – спада у географско одређење војне титуле солунског великомученика. Штавише, пошто се зна да је Солун још од IV века убрајан у западне делове царства Ромеја,[97] логично је претпоставити да се и у непрочитаном сегменту натписа крије нека од западних области Византије. За разрешење ове непознанице још већи значај има то што свих пет наведених слова највероватније припада једној речи будући да изнад њих постоје једна титла и само један знак за акценат (сл. 8а, 8б и 16).[98] Тај знак је акут и исписан је, што је такође важно, изнад лигатуре *Π-N*, а пре натписаног слова *C*. Свему наведеном сасвим одговара генитивни облик речи *Πελοπόννησος – Πελοποννήσου*. С лингвистичке тачке гледишта адекватније решење не може се пронаћи ни прегледом најисцрпнијих речника средњовековног грчког језика,[99] а предложено читање могуће је аргументовано бранити и у погледу садржине. Пелопонез је, као и Солун, још у рановизантијско доба убрајан у западне делове царства.[100] Извори помињу више *дуксова* и *великих дуксова* у чијој је титулатури било поменуто то полуострво, нарочито између почетка IX и краја XII века, када је оно чинило засебну тему, односно део теме Хелада–Пелопонез.[101] Зна се, на пример, да је Нићифор Вотанијат негде између 1067. и 1078. године био *дукс Хеладе и Пелопонеза*.[102] Још је занимљивији податак да су војним пословима Хеладе–Пелопонеза од времена Алексија I Комнина управљали *велики дуксови*, који су у појединим случајевима имали и цивилну власт у тој дводелној теми.[103] Такво њихово овлашћење имало је одраза и у титулатури, па је Евматије Филокал, добро познати византијски достојанственик с краја XI и почетка XII века, означен на једном печату из 1118. године као *велики дукс и претор Хеладе и Пелопонеза*.[104] Постоје, најзад, и одговарајући подаци о снажном култу светог Димитрија на полуострву. Власт Византије на Пелопонезу била је, у ствари, у време настанка икона из Марковог манастира сведена на Морејски деспотат, али је управо на том подручју култ светог Димитрија био веома јак. Солунском мироточцу био је посвећен катедрални храм у престоници деспотовине – Мистри. Познат и под именом Митрополија, он је са-

[95] V. supra (n. 79–83).

[96] Ово друго *και* је изостављено вероватно због тога што је исти везник употребљен на почетку другог дела натписа. Треба имати у виду и чињеницу да је поменути везник у грчком брзопису понекад означаван знаком који веома личи на латиничко слово *S*, v. Lehmann, *Die tachygraphischen Abkürzungen*, 96 sq, Taf. 9–10 (§ 53); Thompson, *An introduction*, 81, 84. Стога је могуће да сличан знак који се јавља изнад речи *πάσης* (сл. 8б и 16) има управо значење везника *και*, а да истовремено служи као титла или као скраћеница за генитивни наставак *-ης* (cf. n. 44 supra).

[97] О Солуну као граду у западном делу царства v. infra, нарочито n. 111.

[98] О акцентуацији речи исписаних у натписима на иконама из Марковог манастира v. нашу n. 9.

[99] Консултовани су речници G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexikon*, Oxford 1961, 990–1214; Ε. Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας, 1100–1669*, τ. XIV–XVIII, Θεσσαλονίκη 1997–2012; *Lexikon zur byzantinische Gräzität*, Fs. 5–7 (2005–2011). Ретке речи које почињу словом *Π*, а садрже у одговарајућем поретку и слова *Λ*, *Π*, *N*, *Σ*, попут придева *πολυπροσκύνητος* (*многопоштовани*, v. Lampe, *op. cit.*, 1118; *Lexikon zur byzantinische Gräzität*, Fs. 6, 1343), не уклапају се у контекст натписа на штиту, а њихова морфолошка структура налагала би другачије скраћивање.

[100] Cf. infra.

[101] Cf. A. Bon, *Le Péloponnèse byzantin jusqu'en 1204*, Paris 1951, 113–118, 186–207; Guilland, *Recherches* I, 388, 500–501, 515, 543–544, 529, 544, 546–547; Cheynet, *Du stratège de thème au duc*, 192; Kühn, *Die byzantinische Armee*, 240–241.

[102] Bon, *op. cit.*, 200–201; Cheynet, *op. cit.*, 192; Kühn, *op. cit.*, 241.

[103] Bon, *op. cit.*, 186–207; Herrin, *Realities*, 253–284 (с наводом да су најмање три *велика дукса* имала и цивилну власт у теми Хелада–Пелопонез).

[104] *Catalogue of Byzantine seals* II, 68 (nr. 22.15). Cf. и Bon, *op. cit.*, 197–199; Herrin, *op. cit.*, 281, app. nr. 6.

грађен у другој половини XIII века, убрзо по успостављању византијске власти у граду под Тајгетом.[105]

У оквиру анализе натписа на штиту светог Димитрија чини се да би вредело одгонетнути и то шта се у овом натпису, поред Солуна и Пелопонеза, подразумевало под синтагмом *μεγαδούξ ... πάσης Δύσεως* („*велики дукс* … целог Запада"). До одговора се може једноставно доћи захваљујући чињеници да се схватање Истока и Запада у очима Византинаца није суштински мењало од времена Константина Великог до пропасти царства.[106] Источним крајевима сматране су само оне области које је обухватала касноримска *praefectura praetorio per Orientem*, што значи да су у рановизантијској епохи „Западу" припадале територије остале три префектуре (Илирик, Италија и Галија), то јест сви европски делови царства (изузев Тракије и Цариграда), као и западни и средишњи делови северне Африке.[107] Готово сасвим у складу с таквом традицијом, у доба развијеног тематског уређења државе, крајем IX века, у западне теме убрајани су Пелопонез, Никопољ, Кивиреота, Хелада, Сицилија, Стримон, Кефаленија, Тесалоника, Дирахион, Самос, Егејско море, Далмација и Херсон.[108] Педесетак година касније у Порфирогенитовом спису о темама међу западним, „европским" окрузима наведена је и јужноиталијанска тема Лонгивардија, као и Тракија и Македонија, некадашњи делови преторијске префектуре Исток, свакако због свог положаја у односу на престоницу.[109] Те две балканске теме и у потоњим вековима посматране су као западна подручја царства.[110] Број западних административних јединица и области увећаван је и успешним војним походима, пре свега на Балкану, захваљујући царевима Јовану Цимискију (969–976) и Василију II (976–1025).[111] Посебно је вредно помена

Сл. 16. Доњи део штита светог Димитрија, с натписом К(ΑΙ) Π(Ε)Λ(Ο)Π(ΟΝ)Ν(Η)Σ(ΟΥ) [ΚΑΙ] ΠΑΣΗΣ Δ(ΥΣΕΩΣ) (цртеж Маријана Марковић)

Fig. 16. Lower part of the shield of saint Demetrius, with the inscription Κ(ΑΙ) Π(Ε)Λ(Ο)Π(ΟΝ)Ν(Η)Σ(ΟΥ) [ΚΑΙ] ΠΑΣΗΣ Δ(ΥΣΕΩΣ) (drawing Marijana Marković)

оснивање теме Бугарске, са средиштем у Скопљу.[112] Прилике су се, међутим, промениле већ крајем треће четвртине XI столећа. Тада почиње незаустављив процес осипања царства. До 1350. године, када су најраније могле да буду насликане иконе из Марковог манастира, од некада непрегледних „западних" територија под влашћу Ромеја остали су само Солун и његова најближа околина (западни део Халкидике с полуострвом Касандром и подручје око ушћа Вардара), Тракија са острвима Тасосом и Самотраком, као и делови Пелопонеза укључени у Морејску деспотовину.[113] Стога је прилично једноставно одговорити на

[105] О цркви Светог Димитрија у Мистри v. Μ. Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της μητρόπολης του Μυστρά*, Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977–1979) 143–179; Γ. Μαρίνου, *Άγιος Δημήτριος. Η μητρόπολη του Μυστρά*, Αθήνα 2002. О култу светог Димитрија на подручју Морејске деспотовине v., нпр., Μ. Κάππας, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο ρέμα του Σωφρόνη Λακωνίας*, Βυζαντινά Σύμμεικτα 21 (2011) 300–301, n. 151. О историји деспотовине и њене престонице v. D. A. Zakythinos, *Le despotat grec de Morée* I–II, ed. Chr. Maltézou, London 1975.

[106] О том питању v. литературу наведену у n. 78.

[107] Oikonomidès, *Les listes*, 288, 341–342; *Catalogue of Byzantine seals* I, 1; III 172.

[108] Cf. Oikonomidès, *Les listes de préséance*, 105, 341–342. За положај већине наведених тема v. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, карта 4; Kühn, *Die byzantinische Armee*, Karten 1–3.

[109] У истом спису некадашње западне теме Кивиреота, Самос и Егејско море прикључене су Истоку, то јест „Малој Азији", v. *Costantino Porfirogenito De thematibus*, ed. A. Pertusi, Città del Vaticano 1952, 59–100, 149–166. Као код тема Тракије и Македоније, географски положај постао је, дакле, важнији од традиције и када је реч о бившим западним темама. Тема Кивиреота, са средиштем у Аталији, заузимала је, наиме, југозападни део малоазијског полуострва, а острва теме „Егејско море" и Самос својим положајем гравитирају западној и југозападној обали Мале Азије, то јест темама Тракесион и Кивиреота.

[110] Cf., нпр., Крсмановић, *Војна реформа*, 88–97.

[111] Чини се да се управо од тог времена византијски Запад све више поистовећује с Балканским полуострвом, док главни центар и даље остаје Солун, који је био најважнији западни град царства још од средине V века, cf. *Catalogue of Byzantine seals* I, 1 (N. Oikonomides); Крсмановић, *Војна реформа*, 91, 93, 94. Такав статус имао је и у епохи Палеолога, о чему најбоље сведочи Теодор Метохит који Солун назива *највећим и најлепшим царевим градом на Западу*, v. *Византијски извори* VI, 93. О поменутим походима Јована Цимискија и Василија II и њиховим последицама v., нпр., Острогорски, *Историја*, 296–298, карта 4; С. Пириватрић, *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997, 53–55; Љ. Максимовић, *Организација византијске власти у новоосвојеним областима после 1018. године*, ЗРВИ 36 (1997) 36–42.

[112] Острогорски, *op. cit.*, 297; Максимовић, *op. cit.*, 37 (са старијом литературом); Krsmanović, *Byzantine province*, 192.

[113] Поред наведених „западних" територија, царству Ромеја преостали су још само Цариград и четири острва бивше теме Егејско море (Лезбос, Лемнос, Имброс, Тенедос), која су од Порфирогенитовог времена сврставана у Исток (cf. n. 109). У вези

питање постављено на почетку овог пасуса. Евентуално би се могло помишљати да је свети Димитрије као *велики дукс града Солуна и Пелопонеза и целог Запада* био призиван да пружи заштиту и помоћ не само тадашњем византијском Западу него и држави Мрњавчевића јер су они били оснивачи и ктитори манастира којем је икона с необичном војном титулом солунског патрона била намењена. Територије те државе и саме су све до Милутинових и Душанових освајања улазиле у састав западних земаља царства Ромеја. Осим тога, у време настанка икона из Марковог манастира биле су, једнако као Тракија, Солун, Пелопонез и многи други делови Балкана, угрожене плановима Османлија за експанзију на европском тлу, отворено испољеним већ на самом почетку друге половине XIV века.[114]

С доста сигурности може се говорити и о пореклу необичне титуле светог Димитрија. Она није постојала у војној хијерархији Византије, нити се сусреће у натписима уз средњовековне представе светих ратника, али је сачувано више извора који помињу *дуксове* или *велике дуксове* чија су се овлашћења односила на Солун и „цео Запад". Најстарији и за наше разматрање најважнији примери потичу из друге половине X и прве две трећине XI века, тј. из епохе у којој је команда над западним и источним деловима царске армије била подељена. Поменућемо само неколико карактеристичних примера.[115] Славни Нићифор Уран, који је у време војних операција цара Василија II против Самуила истовремено имао функцију *дукса Солуна* и *доместика схола*, у наративним изворима називан је и *архонтом целог Запада*.[116] Око две деценије касније у истом сукобу целу византијску западну армију, то јест тагме *схола Запада* и Солунске теме, предводио је Константин Диоген, војник од каријере, који је у два наврата обављао функцију *дукса* Солуна.[117] Солунски дука имао је, изгледа, широка војна овлашћења и у време побуне Петра Дељана (1040/1041). Судећи по наводима јерменског историчара Аристака Ластиверција, цар Михаило IV том приликом је за војног заповедника солунске области изабрао свог сродника Константина Пафлагона, некадашњег *доместика схола Истока*, дајући му, уз то, титулу магистра и управу над „Бугарском и западним земљама".[118] У време владавине цара Исака I Комнина, његов брат Јован обављао је дужност врховног команданта армије западног дела царства (*доместик схола Запада*), али је у неслужбеним изворима називан *великим дуксом целог Запада* (*μέγας δοὺξ πάσης Δύσεως*).[119] После доласка на царски престо Јовановог сина Алексија – Алексија I Комнина – термин *дукс* са значењем највишег армијског заповедника више се не појављује у изворима.[120] Сусреће се једино титула *μεγας δουξ*, која је, међутим, све до пропасти Византије била везана за положај врховног команданта царске флоте.[121] *Велики дукс* је, додуше, истовремено био и носилац војне власти у теми Хелада–Пелопонез, али та му титула није давала управу над војском Солуна и западних области.[122] С друге стране, када је неки високи достојанственик управљао Солуном и западном војском, није носио титулу *дукса* или *великог дукса*. Илустрације ради, Михаило Главас Тарханиот – најистакнутији војсковођа у служби Андроника II Палеолога – који се крајем XIII века нашао на функцији обласног управника у Солуну, био је, према наводима Теодора Метохита, у том својству називан *врховним хегемоном и стратегом западне војске, градова и области*.[123] Зна се, међутим, да је Главас носио титулу *великог коноставла* када је, 1297. године, од цара добио задужење да спречи нападе краља Милутина на територије царства и да је убрзо након тога уздигнут у ранг *протостратора*.[124] Ни поменуто звање ни титулатура осталих војних достојанственика из позновизантијског доба нису имали суштинску сличност с титулом која је додељена светом Димитрију на икони из Марковог манастира. Личност која је формулисала ту титулу радије се угледала на славније епохе у историји Византије и њене војске. Такав избор имао је, по свему судећи, јасно симболично значење.

с тим v., нпр., Острогорски, *Историја Византије*, 488, карта 8; Barker, *Manuel II*, 2 (map 1); Радић, *Време Јована V*, 187. До коначне пропасти царства границе „Запада" још више су сужене, с тим што је после Маричке и Ангорске битке византијска власт накратко рестаурисана у појединим деловима некадашњих тема Салонике, Стримона и Хеладе. Солун је први пут пао под турску власт 1387. године и био је у византијским рукама само још између 1403. и 1423, cf. J. W. Barker, *Late Byzantine Thessalonike. A second city's challenges and responses*, DOP 57 (2003) 23–25, 28.

[114] Cf., нпр., Острогорски, *Византија*, 493, 498–499, 502–503; Х. Иналџик, *Османско царство. Класично доба 1300–1600*, Београд 1974, 15–25; Радић, *Време Јована V*, 223–225, 293–294, 342–343, 355–357.

[115] О пореклу титулатуре светог Димитрија забележене на његовој икони из Марковог манастира опширније ће се говорити у оквиру посебне студије.

[116] О Урану v. Krsmanović, *Byzantine province*, 52–55, 148, 153–156. О титули *доместика схола* v. n. 61 supra.

[117] О Константину Диогену v. Kühn, *Die byzantinische Armee*, 211–212, 229, 234–235; А. С. Мохов, *К* cursus honorum *Константина Диогена*, in: *Античная древность и средние века*, вып. 27: *Византия и средневековый Крым*, Симферополь 1995, 32–37; Krsmanović, *op. cit.*, 148, 155–156, 162, 199.

[118] К. Н. Юзбашян, *«Варяги» и «прония» в сочинении Аристакеса Ластивертци*, ВВ 16 (1959) 21–24; *Повествование вардапета Аристакэса Ластивертци*, ed. К. Н. Юзбашян, Москва 1968, 74; Kühn, *op. cit.*, 212; Мохов, *op. cit.*, 34, 36, n. 30, 37, n. 48.

[119] Cf. n. 82 supra.

[120] Cf. Ангелов, *К вопросу*, 64–65; Hohlweg, *Beiträge*, 122.

[121] Cf. n. 58 supra.

[122] Поменута тема постојала је до стварања крсташких држава у Хелади и на Пелопонезу 1205. године. Cf. n. 101 supra.

[123] L. Mavromatis, *La fondation de l'empire serbe: le Kralj Milutin*, Thessalonikē 1978, 97; *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, ed. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986, 96 (превод И. Ђурић).

[124] О Михаилу Главасу Тарханиоту v. Γ. Ι. Θεοχαρίδης, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς Ταρχανειώτης*, Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 7 (1957) 183–206; C. Mango, *The monument and its history*, in: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, 11–23; *Византијски извори*, VI, 32–33 н. 66 (Љ. Максимовић), 96 н. 37 (И. Ђурић); PLP 11, ed. E. Trapp et al., Wien 1991, 179 (nr. 27504); A.-M. Talbot, A. Kazhdan, *Michael Tarchaneiotes Glabas*, in: ODB 2, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 852; I. G. Leontiades, *Die Tarchaneiotai. Eine Prosopographisch-sigillographische Studie*, Θεσσαλονίκη 1998, 69–72 (Nr. 32).

* * *

На основу свега онога што је у овом тексту наведено проистиче закључак да иконе из Марковог манастира не пружају никакве доказе за тврдњу да је њихов ктитор била царица Јелена Драгаш. У исто време доведено је у сумњу и Миљковић-Пепеково датовање тих икона у раздобље између 1395. и 1405. године. Оно се може оспорити и због још неких разлога. Штавише, иконографске и стилске особености иконописних дела о којима је реч, као и неки подаци из историје Марковог манастира, упућују на закључак да су она настала између 1365. и 1377. године. Тај закључак ће, међутим, бити образложен у другом делу ове студије.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – РЕФЕРЕНЦЕ ЛИСТ

Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana II, ed. F. Miklosich, J. Müller, Wien 1862.

Actes d'Iviron II, ed. J. Lefort et al., Paris 1990.

Actes de Dionysiou, ed. N. Oikonomidès, Paris 1968.

Actes de Saint-Pantéléèmôn, ed. P. Lemerle, G. Dagron, S. Ćirković, Paris 1982.

Ahrweiler H., *Byzance et la Mer*, Paris 1966.

Ahrweiler H., *La géographie historique de l'empire byzantin et le problème Orient-Occident*, in: *Popoli e paesi nella cultura altomedievale* I, Spoleto 1983,–229.

Barker J. W., *Late Byzantine Thessalonike. A second city's challenges and responses*, DOP 57 (2003) 23–28.

Barker J. W., *Manuel II Palaeologus (1391–1425). A study in late Byzantine statesmanship*, New Brunswick 1969.

Bauer F. A., *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Birkenmeier J. W., *The development of the Komnenian army, 1081–1180*, Leiden 2002.

Bon A., *Le Péloponnèse byzantin jusqu'en 1204*, Paris 1951.

Brehier L., *Les institutions de l'empire byzantin*, Paris 1970[2].

Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomides, vol. I, Washington 1991, 1–2; vol. III (1996) 172.

Cheynet J.-C., *Du stratège de thème au duc: chronologie de l'évolution au cours du XI[e] siècle*, Travaux et mémoires 9 (1985) 181–194.

Clavijo. Embassy to Tamerlane, ed. G. Le Strange, New York–London 1928.

Costantino Porfirogenito De thematibus, ed. A. Pertusi, Città del Vaticano 1952.

Crusius M., *Turcograeciae libri octo*, Basel 1584, 190 (http://www.uni-mannheim.de/mateo/ camenahist/crusius1/te01.html).

Djordjević I. M., *Der heilige Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV[e] siècle. Recueil des rapports du IV[e] colloque serbo-grec, Belgrade, 1985*, red. D. Davidov, Belgrade 1987, 69–73.

Glykatzi-Ahrweiler H., *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IX–XI[ème] siècles*, Bulletin de correspondance hellénique 84 (1960) 52–64.

Guilland R., *Études de civilisation et de littérature byzantines I: Alexios Apocaucos*, Revue du Lyonnais 1 (1921) 534–540.

Guilland R., *Recherches sur les institutions byzantine* I, Berlin–Amsterdam 1967.

Herrin J., *Realities of Byzantine provincial government: Hellas and Peloponnesos, 1180–1205*, DOP 29 (1975) 257–281.

Hohlweg A., *Beiträge zur Verwaltungsgeschichte des Oströmischen Reiches unter den Komnenen*, München 1965.

Hostetter, Jr. W. T., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Beograd 1998 (CD-ROM).

Hunger H., Kresten O., *Archaisierende Minuskel und Hodegonstil im 14. Jahrhundert. Der Schreiber Theoktistos und die* κράλαινα τῶν Τριβαλῶν, JÖB 29 (1980) 187–236.

Ingram W. H., *The ligatures of early printed Greek*, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966) 382–389.

Initia hymnorum ecclesiae Graecae, 2, ed. E. Follieri, Città del Vaticano 1961.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, pt. I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, t. III: Les églises et les monastères*, Paris 1953.

Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine icons in steatite*, Wien 1985.

Kazhan A., *Apokaukos*, in: ODB 1, 134.

Kazhdan A., *Domestikos ton scholon*, in: ODB 1, 647–648.

Kazhdan A., *Doux*, in: ODB 1, 659.

Kazhdan, *Megas doux*, in: ODB 2, 1330.

Krsmanović B., *The Byzantine province in change (on the threshold between the 10[th] and the 11[th] century)*, Belgrade/Athens 2008.

Kühn H.-J., *Die byzantinische Armee im 10. und 11. Jahrhundert*, Wien 1991.

Lampe G. W. H., *A Patristic Greek Lexikon*, Oxford 1961.

Laurent V., *Un acte grec inédit du despote serbe Constantin Dragaș*, REB 5 (1947) 183–184.

Lehmann O., *Die tachygraphischen Abkürzungen der griechischen Handschriften*, Hildesheim 1965[2].

Leontiades I. G., *Die Tarchaneiotai. Eine Prosopographisch-sigillographische Studie*, Θεσσαλονίκη 1998.

Les zélotes. Une révolte urbaine à Thessalonique au 14[ème] siècle. Le dossier des sources, ed. M.-H. Congourdeau, Paris 2013.

Lexikon zur byzantinische Gräzität besonders des 9.–12. Jahrhunderts, ed. E. Trap et al., Fs. 4, Wien 2001.

Maguire H., *The Heavenly court*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 247–258.

Majesca G. P., *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984.

Makris G., *Studien zur spätbyzantinischen Schiffahrt*, Genova 1988.

Mango C., *The monument and its history*, in: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, 11–23.

Marković M., *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Зограф 30 (2004–2005) 42.

Matschke K.-P., *Thessalonike und die Zeloten. Bemerkungen zu einem Schlüsselereignis der spätbyzantinischen Stadt- und Reichsgeschichte*, Byzantinoslavica 55/1 (1994) 40–43.

Matschke K.-P., Tinnefeld F., *Die Gesellschaft im späten Byzanz. Gruppen, Strukturen und Lebensformen*, Köln–Weimar–Wien 2001.

Mavromatis L., *La fondation de l'empire serbe: le Kralj Milutin*, Thessalonikē 1978.

Miljković-Pepek P., *An unknown treasury of icons*, Skopje 2001.

Miljković-Pepek P., *Quelques icônes nouvellement découvertes*, in: *XX[e] Congrès international des études byzantines (Collège de France – Sorbonne, 19–25 août 2001). Pré-actes. III. Communications libres*, Paris 2001, 349.

Miller T. S., *The birth of the hospital in the Byzantine empire*, Baltimore–London 1997.

ODB (*The Oxford dictionary of Byzantium*, 1–3, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991).

Oikonomides N., *A collection of dated Byzantine lead seals*, Washington 1986.

Oikonomides N., *L'évolution de l'organisation administrative de l'Empire byzantin au XI[e] siècle (1025–1118)*, Travaux et mémoires 6 (1976) 147.

Oikonomidès N., *Les listes de préséance byzantines des IX[e] et X[e] siècle*, Paris 1972.

PG 160, 951–952 (*Patrologiae cursus completus, series graeca posterior, tomus CLX*, ed. J.-P. Migne, Paris 1864).

Philippides M., Hanak W. K., *The siege and the fall of Constantinople in 1453. Historiography, topography, and military studies*, Farnham–Burlington 2011.

PLP 11, ed. E. Trapp et al., Wien 1991 (*Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*).

Porter S. E., Reed J. T., Brook O'Donnell M., *Fundamentals of New Testament Greek*, Grand Rapids – Cambridge 2010.

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas and der Treska*, Wien 1997.

Pseudo-Kodinos. Traité des offices. Introduction, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453, t. 5, ed. F. Dölger, P. Wirth, München 1965.

Russell E., *St Demetrius of Thessalonica. Cult and devotion in the Middle Ages*, Oxford 2010.

Skedros J. C., *Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic patron and divine protector 4th–7th centuries CE*, Harrisburg 1999;.

Smyth H. W., *A Greek grammar for colleges*, New York 1920.

Spatharakis I., *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976.

Spatharakis I., *Corpus of dated illuminated Greek manuscripts to the year 1453*, 2, Leiden 1981.

Talbot A.-M., *Battle of Rovine*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* III, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991, 1815.

Talbot A.-M., Kazhdan A., *Michael Tarchaneiotes Glabas*, in: ODB, 2, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 852.

Talbot A.-M., *Petra monastery*, in: ODB III, 1643.

Talbot A.-M., *Xenon of the Kral*, in: ODB 3, 2209.

Thompson E. M., *An introduction to Greek and Latin palaeography*, New York 1973².

Treasures of Mount Athos, ed. A. A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, 346–347 (K. Loverdou-Tsigarida).

Wallace W., *An index of Greek ligatures and contractions*, Journal of Hellenic Studies 43 (1923) 186–193.

Walter Ch., *St. Demetrius: The Myroblitos of Thessalonika*, Eastern Churches Review V (1973) 167–169.

Zakythinos D. A., *Le despotat grec de Morée* I–II, ed. Chr. Maltézou, London 1975.

Ἄμαντος Κ., *Ανατολή και Δύσις*, Ελληνικά 9 (1936) 32–36 [Amantos K., *Anatolē kai Dysis*, Hellēnika 9 (1936) 32–36].

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής*, Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 308–312 [Acheimastou-Potamianou M., *Phorētes eikones tēs ēpeirotikēs scholēs*, Deltion ChAE 27 (2006) 308–312].

Βαρζός Κ., *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, I, Θεσσαλονίκη 1984 [Varzos K., *Hē genealogia tōn Komnēnōn*, I, Thessalonikē 1984].

Γούναρης Γ., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, Μακεδονικά 21 (1981) 54–55 [Gounarēs G., *Hoi toichographies tou Hag. Ioannē Theologou tēs Mauriōtissas stēn Kastoria*, Makedonika 21 (1981) 54–55].

Δόικος Ν., Σίσιου Γ., *Καστοριανά μνημεία*, Καστοριά 1995 [Doikos N., Sisiou G., *Kastoriana mnēmeia*, Kastoria 1995].

Θεοχαρίδης Γ. Ι., *Μιχαήλ Δούκας Γλαβάς Ταρχανειώτης*, Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 7 (1957), 183–206 [Theocharidēs G. I., *Michael Doukas Glavas Tarchaneiotēs*, Epistēmonikē Epetēris tēs Philosophikēs Scholēs tou Panepistēmiou Thessalonikēs 7 (1957), 183–206].

Κακουλίδη Ε. Δ., *Η βιβλιοθήκη της μονής Προδρόμου–Πέτρας στην Κωνσταντινούπολη,* Ελληνικά 21 (1968) 20 [Kakoulidē E. D., *Hē vivliothēkē tēs monēs Prodromou-Petras stēn Kōnstantinoupolē*, Hellēnika 21 (1968) 20].

Κάππας Μ., *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο ρέμα του Σωφρόνη Λακωνίας*, Βυζαντινά Σύμμεικτα 21 (2011) 300–301 [Kappas M., *Ho naos tou Agiou Nikolaou sto rema tou Sōphronē Lakōnias*, Vyzantina Symmeikta 21 (2011) 300–301].

Κριαράς Ε., *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας, 1100–1669*, τ. XIV–XVIII, Θεσσαλονίκη 1997–2012 [Kriaras E., *Lexiko tēs mesaiōnikēs hellēnikēs dēmōdous grammateias, 1100–1669*, t. XIV-XVIII, Thessalonikē 1997–2012].

Λάμπρος Σ. Π., *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά* III, Αθήνα 1926, 266; IV (1930) 239 [Lampros S. P., *Palaiologeia kai peloponnēsiaka* III, Athena 1926, 266, IV (1930) 239].

Μαρίνου Γ., *Άγιος Δημήτριος. Η μητρόπολη του Μυστρά*, Αθήνα 2002 [Marinou G., *Hagios Dēmētrios. Hē mētropolē tou Mystra*, Athēna 2002].

Μηναίον του Αυγούστου, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1843 [*Mēnaion tou Augoustou*, ed. Vartholomaios Koutloumousianos, Venetia 1843].

Ξυγγόπουλος Α., *Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Άπόκαυκος*, Ελληνικά 15 (1957) 134–135 [Xyngopoulos A., *Hagios Dēmētrios ho Megas Doux ho Apokaukos*, Hellēnika 15 (1957) 134–135].

Ορλάνδος Α., *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 4/2 (1938) 153 [Orlandos A., *Ta vyzantina mnēmeia tēs Kastorias*, Archeion tōn vyzantinōn mnemeiōn tēs Hellados 4/2 (1938) 153].

Παζαράς Ν. Θ., *Άγιος Δημήτριος ο „Απόκαυκος": μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση*, Βυζαντινά 29 (2009) 337–360 [Pazaras N. Th., *Hagios Dēmētrios ho „Apokaukos": mia nea hermēneutikē prosengisē*, Vyzantina 29 (2009) 337–360].

Παζαράς Ν., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, Θεσσαλονίκη 2013 (непубликована докторска дисертација) [Pazaras N., *Hoi toichographies tou naou tou Hagiou Athanasiou tou Mouzakē*, Thessalonikē 2013 (unpublished doctoral dissertation)].

Πελεκανίδης Στ., *Καστοριά, I. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι,* Θεσσαλονίκη 1953 [Pelekanides St., *Kastoria, I. Vyzantinai toichographiai*, Thessalonikē 1953].

Σίσιου Ι., *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14ου αιώνα*, Ниш и Византија 2 (2004) 303 [Sisiou I., *Hoi kastorianoi zōgraphoi pou metakinountai voreia kata to prōto miso tou 14ou aiōna*, Niš i Vizantija 2 (2004) 303].

Χατζηδάκης Μ., *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της μητρόπολης του Μυστρά*, Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977–1979) 143–179 [Chatzēdakēs M., *Neōtera gia tēn historia kai tēn technē tēs mētropolēs tou Mystra*, Deltion ChAE 9 (1977–1979) 143–179].

Алексић В. Г., *Наследници Мрњавчевића и териториjе под њиховом влашћу од 1371. до 1395. године*, Београд 2012 (непубликована докторска дисертација) [Aleksić V. G., *Naslednici Mrnjavčevića i teritorije pod njihovom vlašću od 1371. do 1395. godine*, Beograd 2012 (unpublished doctoral dissertation)].

Анастасијевић Д., *Српкиња византијска царица*, Београд 2004 (Anastasijević D., *Srpkinja vizantijska carica*, Beograd 2004).

Ангелов Д., *К вопросу о правителях фем в Эпирском деспотате и Никейской империи*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58–65 [Angelov D., *K voprosu o praviteli͡akh fem v Ėpirskom despotate i Nikeĭskoĭ imperii*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58–65].

Будимир М., Црепајац Љ., *ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ. Основи грчке глотологије*, Београд 1979³ (Budimir M., Crepajac Lj., *ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ. Osnovi grčke glotologije*, Beograd 1979³).

Византијски извори за историју народа Југославије VI, ed. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije* VI, ed. F. Barišić, B. Ferjančić, Beograd 1986).

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Грозданов Ц., Суботић Г., *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73–74 [Grozdanov C., Subotić G., *Crkva svetog Đorđa u Rečici kod Ohrida*, Zograf 12 (1981) 73–74].

Грозданов Ц., *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавац*, Културно наследство 12–13 (1988) 5–16 [Grozdanov C., *Hristos car, Bogorodica carica, nebesnite sili i svetite voini vo živopisot od XIV i XV vek vo Treskavac*, Kulturno nasledstvo 12–13 (1988) 5–16].

Димитријевић С., *Односаји пећских патријараха с Русијом у XVII веку*, Глас СКА 58 (1900) 224 [Dimitrijević S., *Odnošaji pećskih patrijaraha s Rusijom u XVII veku*, Glas Srpske kraljevske akademije 58 (1900) 224].

Димитријевић С., *Документи који се тичу односа између Српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА 39 (1903) 38–39 [Dimitrijević S., *Dokumenti koji se tiču odnosa između Srpske crkve i Rusije u XVI veku*, Spomenik Srpske kraljevske akademije 39 (1903) 38–39].

Драгичевић П., *Повеља „царице" Јевдокије и њеног сина Константина о даривању Хиландару њихове баштинске цркве у Архиљевици*, Стари српски архив 10 (2011) 97 [Dragičević P., *Povelja „carice" Jevdokije i njenog sina Konstantina o darivanju Hilandaru njihove baštinske crkve u Arhiljevici*, Stari srpski arhiv 10 (2011) 97].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић И., *Сумрак Византије (Време Јована Палеолога), 1392–1448*, Београд 1984 (Đurić I., *Sumrak Vizantije (Vreme Jovana Paleologa), 1392–1448*, Beograd 1984).

Живојиновић М., *Болница краља Милутина у Цариграду*, ЗРВИ 16 (1975) 105–115 [Živojinović M., *Bolnica kralja Milutina u Carigradu*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 16 (1975) 105–115].

Живојиновић М., *Драгаши и Света Гора*, ЗРВИ 43 (2006) 53–54 [Živojinović M., *Dragaši i Sveta Gora*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 43 (2006) 53–54].

Златановић М., *Архиљевица*, Врањски гласник 20 (1987) 169–175 [Zlatanović M., *Arhiljevica*, Vranjski glasnik 20 (1987) 169–175].

Иванов Й., *Български старини из Македония*, София 1931 (Ivanov Ĭ., *Bŭlgarski starini iz Makedonii͡a*, Sofii͡a 1931.

Иванов Й., *Северна Македония. Исторически издирванья*, София 1906 (Ivanov Ĭ., *Severna Makedonii͡a. Istoricheski izdirvan'i͡a*, Sofii͡a 1906).

Иналџик Х., *Османско царство. Класично доба 1300–1600*, Београд 1974 (Inaldžik H., *Osmansko carstvo. Klasično doba 1300–1600*, Beograd 1974).

Историјски атлас, red. M. Благојевић, Београд 2011 (*Istorijski atlas*, red. M. Blagojević, Beograd 2011).

Карский Е. Ф., *Очерк славянской кирилловской палеографии*, Варшава 1901 (Karskiĭ E. F., *Ocherk slavi͡anskoĭ kirillovskoĭ paleografii*, Varšava 1901).

Крсмановић Б., *Потенцијал функције доместика схола (VIII–X век)*, ЗРВИ 43 (2006) 393–426 [Krsmanović B., *Potencijal funkcije domestika shola (VIII–X vek)*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 43 (2006) 393–426].

Крсмановић Б., *Успон војног племства у Византији XI века*, Београд 2001 [Krsmanović B., *Uspon vojnog plemstva u Vizantiji XI veka*, Beograd 2001].

Крсмановић Б., *Војна реформа у теми Македонија*, Ниш и Византија 11 (2013) 92–97 [Krsmanović B., *Vojna reforma u temi Makedonija*, Niš i Vizantija 11 (2013) 92–97].

Максимовић Љ., *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972 [Maksimović Lj., *Vizantijska provincijska uprava u doba Paleologa*, Beograd 1972].

Максимовић Љ., *Организација византијске власти у новоосвојеним областима после 1018. године*, ЗРВИ 36 (1997) 36–42 [Maksimović Lj., *Organizacija vizantijske vlasti u novoosvojenim oblastima posle 1018. godine*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 36 (1997) 36–42].

Максимовић Љ., *Регентство Алексија Апокавка и друштвена кретања у Цариграду*, ЗРВИ 18 (1978) 172 [Maksimović Lj., *Regentstvo Aleksija Apokavka i društvena kretanja u Carigradu*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 18 (1978) 172].

Матанов Х., *Княжеството на Драгаши*, София 1997 (Matanov H., *Kni͡azhestvoto na Dragashi*, Sofii͡a 1997).

Миљковиќ-Пепек П., *Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица*, Скопје 1981 (Miljković-Pepek P., *Veljusa. Manastir Sv. Bogorodica Milostiva vo seloto Veljusa kraj Strumica*, Skopje 1981).

Миљковиќ-Пепек П., *Комплексот цркви во Водоча*, Скопје 1975 (Miljković-Pepek P., *Kompleksot crkvi vo Vodoča*, Skopje 1975).

Миљковиќ-Пепек П., *Непознат трезор икони*, Скопје 2001 (Miljković-Pepek P., *Nepoznat trezor ikoni*, Skopje 2001).

Миљковић Б., *Чудотворна икона у Византији*, Београд 2011 (непубликована докторска дисертација) [Miljković B., *Čudotvorna ikona u Vizantiji*, Beograd 2011 (unpublished doctoral dissertation)].

Михаљчић Р., *Крај Српског царства*, Београд 1975 (Mihaljčić R., *Kraj Srpskog carstva*, Beograd 1975).

Мохов А. С., *К* cursus honorum *Константина Диогена*, in: *Античная древность и средние века*, вып. 27: *Византия и средневековый Крым*, Симферополь 1995, 32–37 [Mohov A. S., *K* cursus honorum *Konstantina Diogena*, in: *Antichnai͡a drevnost' i srednie veka*, vыp. 27: *Vizantii͡a i srednevekovyĭ Krym*, Simferopol' 1995, 32–37].

Мошин В., *Крст царице Јелене, кћери кнеза Драгаша*, Уметнички преглед 1 (1937/1938) 136–137 [Mošin V., *Krst carice Jelene, kćeri kneza Dragaša*, Umetnički pregled 1 (1937/1938) 136–137].

Муравьев А. Н., *Сношения России с Востоком по делам церковным*, Санкт-Петербург 1858 (Murav'ev A. N., *Snosheniia͡ Rossii s Vostokom po delam tserkovnym*, Sankt-Peterburg 1858).

Острогорски Г., *Господин Константин Драгаш*, Зборник Филозофског факултета 7/1 (1963) 289 [Ostrogorski G., *Gospodin Konstantin Dragaš*, Zbornik Filozofskog fakulteta 7/1 (1963) 289].

Острогорски Г., *Историја Византије*, Београд 1959 (Ostrogorski G., *Istorija Vizantije*, Beograd 1959).

Петковић В. Р., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Пириватрић С., *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997 (Pirivatrić S., *Samuilova država. Obim i karakter*, Beograd 1997).

Повествование вардапета Аристакэса Ластивертци, ed. К. Н. Юзбашян, Москва 1968 (*Povestvovanie vardapeta Aristakėsa Lastiverttsi*, ed. K. N. IU͡zbashi͡an, Moskva 1968).

Поповска-Коробар В., *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004 (Popovska-Korobar V., *Ikoni od Muzejot na Makedonija*, Skopje 2004).

Радић Р., *Време Јована V Палеолога*, Београд 1993 (Radić R., *Vreme Jovana V Paleologa*, Beograd 1993).

Радојичић Ђ. Сп., *Листина манастира Петре од октобра 1395 год. као извор за хронологију битке на Ровинама*, Богословље 2 (1927) 295–300 [Radojičić Đ. Sp., *Listina manastira Petre od oktobra 1395 god. kao izvor za hronologiju bitke na Rovinama*, Bogoslovlje 2 (1927) 295–300].

Рајковић С., *Породица Вријенија у XI и XII веку*, Београд 2003 (Rajković S., *Porodica Vrijenija u XI i XII veku*, Beograd 2003).

Сисиу Ј., *Појединачне фигуре светитеља у наосу Успења Богородице у Зевгостасио (Касторија)*, Ниш и Византија 13 (2015), у штампи [Sisiu J., *Pojedinačne figure svetitelja u naosu Uspenja Bogorodice u Zevgostasio (Kastorija)*, Niš i Vizantija 13 (2015), in print].

Смолчић Макуљевић С., *Манастир Трескавац*, Београд 2013 (Smolčić Makuljević S., *Manastir Treskavac*, Beograd 2013).

Стојановски А., *Где треба тражити манастир (и село) Архиљевицу?*, ЗЛУМС 22 (1986) 213–220 [Stojanovski A., *Gde treba tražiti manastir (i selo) Arhiljevicu?*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 22 (1986) 213–220].

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

Сюзюмов М., *К вопросу о характере выступления зилотов в 1342–1349 гг.*, ВВ 28 (1968) 23–27 [Si͡uzi͡umov M., *K voprosu o kharaktere vystupleniia͡ zilotov v 1342–1349 gg.*, Vizantiĭskiĭ vremennik 28 (1968) 23–27].

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Ћирковић С., *Године криза и превирања*, in: *Историја српског народа* II, ed. Ј. Калић, Београд 1982, 54–55 (Ćirković S., *Godine kriza i previranja*, in: *Istorija srpskog naroda* II, ed. J. Kalić, Beograd 1982, 54–55).

Флоринский Т., *Южные Славяне и Византия во второй четверти XIV века* I, С.-Петербург 1882 (Florinskiĭ T., *IU͡zhnye Slavi͡ane i Vizantii͡a vo vtoroĭ chetverti XIV veka* I, S.-Peterburg 1882.

Юзбашян К. Н., *«Варяги» и «прония» в сочинении Аристакеса Ластивертци*, ВВ 16 (1959) 21–24 [IU͡zbashi͡an K. N., *«Vari͡agi» i «pronii͡a» v sochinenii Aristakėsa Lastiverttsi*, Vizantiĭskiĭ vremennik 16 (1959) 21–24].

ЗОГРАФ 37 (2013) [147–167]

Observations on the oldest known icons of the Monastery of King Marko (I)

The issue of the patronage of Helena Dragaš and the inscription on the shield of St Demetrios

Miodrag Marković

The text deals with the five oldest icons once held at the treasury of the Monastery of King Marko near Skopje (the icons of Christ Pantokrator, the Virgin Hodegetria, St John the Baptist, St Archangel Michael and St Demetrios). The icons were first published in 2001, thanks to the Skopje-based art historian Petar Miljković-Pepek. Before that, they were unknown to scholars because they had been repainted in 1865 by *zographos* Nikola Mihailov of Kruševo. The icons were cleaned as late as 1993 at the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the City of Skopje.

Miljković-Pepek has dated the icons to the beginning of the fifteenth century, namely to the period between 1400 and 1405, and has concluded that they were donated to the Monastery of King Marko by the Byzantine Empress Helena Dragaš, the daughter of the Serbian nobleman and local ruler Constantine Dragaš. According to the eminent art historian, the donation was made in memory of her father, who was killed in the battle of Rovine on May 17, 1395, as a vassal to Sultan Bayezid I. As it is well known, King Marko, the founder of the Monastery of King Marko, was killed in the same battle, fighting on the same side.

The mentioned conclusion regarding the donor is based on the inscriptions on the icons of St John the Baptist and St Demetrios. In the depiction of St John the Baptist, attention is focused on the toponymic epithet *Κωνσταντίνου πόλεο(ς) Πέτρ(ας)*, derived from the name of the Constantinopolitan monastery of St John the Baptist at Petra, founded in honour of Christ's Forerunner already in the Early Byzantine period. Although such a toponymic epithet is not unparalleled in the Byzantine iconographic tradition, it has been crucial in reaching the conclusion that Helena Dragaš donated the icon. The support for this conclusion is found in written sources which show that the Empress and her husband Manuel II Palaiologos maintained close relations with the capital's renowned monastery. By an act issued in October 1395, they generously donated the monastery at Petra to ensure that the fraternity regularly and solemnly performed commemorations for the Empress's tragically deceased father.

The inscription on the lower part of the shield of St Demetrios is another element that has assured P. Miljković-Pepek that the icons from the Monastery of King Marko were commissioned by Helena Dragaš. At this place the abbreviated words, which he interprets as the two Empress's surnames – the maiden and married, are inscribed: Δ(ΡΑ)ΓΑϹ Κ(ΑΙ) Π(Α)Λ(ΑΙΟΛΟ)Γ(Ι)Ν(Α).

M. Marković demonstrates in this article that the epithet *Κωνσταντίνου πόλεο(ς) Πέτρ(ας)* cannot be regarded as a proof that the icon of St John the Baptist, as well as the other four oldest icons once kept in the treasury of the Monastery of King Marko, were commissioned by Empress Helena Dragaš. Even if it were possible to reliably establish that the icons were made in the monastery at Petra – which cannot be done based on available data – one should not ignore the fact that there were other persons of Serbian origin who could have been related to the famous Constantinopolitan monastic community established in honour of St John the Baptist. In written sources, the relations of Serbs with the monastery at Petra can be traced back to the reign of King Milutin, who restored the monastery and constructed the so-called King's *xenon* (*ξενὼν τοῦ Κράλη*) in its backyard. King Milutin's patronage to the monastery at Petra secured to his heirs to the Serbian throne and probably to some other Serbian dignitaries a special status in the monastery of Saint John the Baptist. It is known, for example, that the *hegoumenoi* of the monastery of Hilandar were entitled to use three monastic cells in the "King's *xenon*" when they visited Constantinople.

Having in mind that already in October 1395 Helena Dragaš secured, by her donation, that regular commemoration prayers and services be held for her father in the monastery at Petra, the conclusion that somewhat later the Empress arranged for commemorations dedicated to her father in another monastery can hardly be considered reliable. It is particularly difficult to believe that this was done in the Monastery of King Marko, as there were more suitable places to celebrate the memory of Constantine Dragaš in her homeland. Even if we did not take into account the church of the Virgin in the monastery Arhiljevica – where the Dejanović brothers, as sons of the *sebastokrator* and *despotes* Dejan, the founder of the monastery, inherited the founder's rights, which ensured that annual commemorations of the deceased founders be held – there were still many other renowned monasteries and churches in the state ruled by the Dragaš family. On the other hand, the Monastery of King Marko had never been in the territory ruled by the Dragaš family and, more importantly, members of this family were neither involved in its founding and construction, nor were they related by kinship with its founders, kings Vukašin and Marko.

Moreover, it seems that the two families were not on good terms since before the Battle of Marica.

The other argument on which Miljković-Pepek has based the conclusion that the donor of the oldest icons from the Monastery of King Marko was the daughter of Constantine Dragaš is not well-founded as well. The words written on the bottom half of the shield of St Demetrios do not read, as he has believed, Δ(ΡΑ)ΓΑϹ Κ(ΑΙ) Π(Α)Λ(ΑΙΟΛΟ)Γ(Ι)Ν(Α). The entire inscription actually refers to St Demetrios. In the inscription on the top of the shield, he is assigned the epithet *Apokauchos* and the title of the *Megas Doux of Thessalonike*, whereas the inscription in the lower part of the shield indicates that the military jurisdiction of the famous holy warrior also extended to the Peloponnesus, as well as "the entire West": Δ(Η)Μ(Η)ΤΡ(ΙΟϹ) Ο ΑΠ(ΟΚΑΥΧΟϹ) Μ(Ε)Γ(Α)-Δ(ΟΥ)Ξ ΠΟΛ(ΕΩϹ) Θ(ΕϹϹΑΛΟΝΙΚΗϹ) Κ(ΑΙ) Π(Ε)-Λ(Ο)Π(ΟΝ)Ν(Η)Σ(ΟΥ) [ΚΑΙ] ΠΑϹΗϹ Δ(ΥϹΕΩϹ) (= "Demetrios *Apokauchos*, the *Megas Doux* of the City of Thessalonike and the Peloponnesus, and the entire West").

The proposed reading of the inscription is explained in detail in further sections of Marković's study. The author then proceeds to clarify which territories, along with the Peloponnesus and Thessalonike, could have been implied in the phrase *μεγαδούξ ... πάσης Δύσεως* ("the *Megas Doux* … of the entire West") in the inscription on the shield St Demetrios. It has been established that by 1350, which is the earliest date when the icons from the Monastery of King Marko could have been painted, the only remains of the formerly vast "western" territories ruled by the Romaioi included only Thessalonike and its immediate surroundings (the western part of Chalkidiki, with the Kassandra Peninsula, and the area around the mouth of the Vardar River), Thrace with the islands of Thassos and Samothrace, as well as those parts of the Peloponnesus which belonged to the Despotate of the Morea. It is reasonable to hypothesize that St Demetrios, as the *Megas Doux of Thessalonike and the Peloponnesus and the entire West* was invoked to provide protection and help not only to what were then the western areas of the Byzantine Empire but also to the state of the Mrnjavčevićs, because they were the founders and benefactors of the monastery for which the icon with the unusual military title of Thessalonike's patron saint was intended. Until the conquests of King Milutin and Emperor Dušan, the territories of this state belonged to the western areas of the Empire of the Romaioi. Furthermore, at the time when the icons from the Monastery of King Marko were painted, these territories – just like Thrace, Thessalonike, Crete and many other parts of the Balkans – were threatened by the Ottoman plans for expansion on European soil, blatantly evident already at the very beginning of the second half of the fourteenth century.

The final section of the paper deals with the origin of the unusual title of St Demetrios. It neither existed in the military hierarchy of the Byzantine Empire, nor can it be found in medieval inscriptions that accompany images of holy warriors. However, several written sources mentioning the *doukes* or *megas doukes* whose authority covered Thessalonike and "the entire West" have survived. The earliest and the most similar examples date back to the second half of tenth and the first two-thirds of the eleventh century, i.e. from the period when the command over the western and eastern parts of the imperial army was divided. The person who formulated the title of Thessalonike's holy patron in the icon from the Monastery of King Marko obviously followed the models set in the glorious epochs in the history of Byzantium and its army, and not in the time of the Palaiologoi, when the icon was painted. By all accounts, such a choice had a clear symbolic meaning.

Based on the presented discussion, the conclusion arises that the icons from the Monastery of King Marko do not provide any evidence for the hypothesis that they were donated by Empress Helena Dragaš. At the same time, the dating of the icons proposed by Miljković-Pepek – to the period between 1395 and 1405 – is also challenged. It can also be disputed for some other reasons. Moreover, the iconographic and stylistic peculiarities of the discussed icons, as well as data related to the history of the Monastery of King Marko, lead us to the conclusion that they were made between 1365 and 1377. This conclusion will be explained in the second part of the study, which will be published in a future issue of *Zograf*.

О византијском пореклу фигуралних минијатура *Београдске Александриде*[*]

Милош Живковић[**]

Византолошки институт САНУ

UDC 75.057:75.033.2](497.11 Beograd)»13»
75.041.6(093.3)
821.14'04-94=163.1
DOI 10.2298/ZOG1337169Z
Оригиналан научни рад

Касноантичка књижевна биографија Александра Великог, позната под називом Псеудо-Калистенов Роман о Александру, била је изузетно популарна у средњем веку како у Византији тако и на Западу. То књижевно остварење преведено је и на српскословенски језик. Позната су два опширно илустрована рукописа Српске Александриде и један са свега неколико цртежа. У чланку се разматрају иконографске особености најстаријег познатог рукописа, такозване Београдске Александриде, датоване углавном у другу половину односно крај XIV века. У истраживању је посебна пажња посвећена костиму представљених личности. Анализа костима доводи до закључка да су иконографска решења минијатура Београдске Александриде византијског порекла, те да ранија мишљења о западноевропским утицајима на њихово уобличавање нису основана.

Кључне речи: Александар Велики, Београдска Александрида, илустровани рукописи, иконографија, византијски дворски костим

The late antique literary biography of Alexander the Great known as Pseudo-Callisthenes' Alexander Romance was remarkably popular reading both in Byzantium and in the West in the middle ages. This literary work was also translated into Serbian Slavonic. Two extensively illustrated manuscripts of the "Serbian Alexandride", and one decorated with only a few drawings are known. The paper discusses the iconographic features of the oldest of the known manuscripts, the so-called Belgrade Alexandride, which is commonly dated to the second half or the end of the fourteenth century. The research is particularly focused on the costumes of the depicted figures. The findings of the research suggest that the iconographic solutions of the miniatures are of Byzantine origin and that earlier views suggesting West-European influences on their shaping are not founded.

Keywords: Alexander the Great, Belgrade Alexandride, illustrated manuscripts, iconography, Byzantine court dress

Успомене на македонског краља Александра и изузетне тековине његове владавине трајно су и вишеструко обележиле потоње векове античке историје. Харизма тог великог освајача на особен је начин обликовала владарски идентитет његових хеленистичких наследника, поставши с временом култ у пуном смислу речи. Слично томе, и пропагандни програми неколицине римских царева – нарочито оних чији су се ратни планови односили на Исток – ослањали су се на идеју о *Imitatio Alexandri*. О свему томе данас најзнаковитије сведоче сачувана и из писаних извора позната дела званичне уметности.[1] У том официјелном контексту, али и у подједнако блиској вези с појединим аспектима народне културе, треба разумети и појаву тзв. Псеудо-Калистеновог *Романа о Александру*. У коначном облику основне редакције (α) то необично занимљиво књижевно дело написано је највероватније у III веку или на почетку IV столећа у Александрији, али је његова првобитна, изгубљена верзија по свој прилици уобличена већ за време Птоломеја. *Роман о Александру* познат је у још неколико грчких верзија. Редакција β, настала негде између 300. и 550. године и особена по многим јудеохришћанским интерполацијама, послужила је као основ за редакцију λ, а на основу редакције ε (VII–VIII век), као и неких елемената редакције β, настала је редакција γ, вероватно у IX веку.[2]

* Расправа садржи део резултата истраживања остварених у оквиру пројекта Византолошког института САНУ бр. 177032 – *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* – који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије. Рад је у краћем облику прочитан на конференцији под називом *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, одржаној у Санкт Петербургу од 1. до 5. децембра 2010. године. У зборнику радова с поменутог скупа објављена је знатно краћа и нешто другачије конципована верзија текста који се овом приликом публикује. Нажалост, том приликом није штампана ниједна пратећа репродукција: M. Živković, *Legendary ruler in medieval guise. Few observations on the iconography of Belgrade Alexandride*, in: *Актуальные проблемы теории и истории искусства* I, ed. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, Санкт Петербург 2011, 79–91. Из наведених разлога наметнула се потреба за објављивањем рада у потпунијој и опширнијој форми, те са одговарајућим илустрацијама, утолико пре што је и текст у међувремену било могуће допунити неким новим запажањима и закључцима.

** milos.zivkovic@vi.sanu.ac.rs

[1] A. Stewart, *Faces of power. Alexander's image and Hellenistic politics*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993; N. Hannestad, *Imitatio Alexandri in roman art*, in: *Alexander the Great. Reality and myth*, ed. J. Carlsen et al., Rome 1993, 61–69; A. Stewart, *Alexander the Great in Greek and Roman art*, in: *Brill's companion to Alexander the Great*, ed. J. Roisman, Leiden–Boston 2003, 31–66; K. Dahmen, *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman coins*, London – New York 2007.

[2] При изради овог рада коришћен је превод редакције α *Романа о Александру* на српски језик: *Псеудо-Калистен. Живот и дјела Александра Македонског. Старогрчки роман о Алексан-*

Роман о Александру био је изузетно популаран у средњем веку. Разлог томе, с једне стране, почива на чињеници да је дело обликовано под снажним утицајем фантастичне и фолклорне литерарне поетике,[3] па је његова садржина у извесном смислу одговарала средњовековном менталитету.[4] Нису, међутим, само садржина и формална структура биле разлог широког прихватања *Романа о Александру*. У том погледу подједнака пажња мора се обратити и на главног јунака дела.

Када је реч о Византији, популарност романа, осим у општем контексту претрајавања античке грчке књижевности, несумњиво треба посматрати и у светлости особеног односа према фигури Александра Великог. Нарочито треба истаћи то да је поређење ромејских царева са Александром било у толикој мери устаљено опште место да се он може посматрати као парадигматична личност византијске владарске идеологије. Таква оцена односи се највећим делом на средњовизантијско раздобље, када је напуштен двојак однос према личности тог античког владара, карактеристичан за рановизантијску епоху, а заснован на истицању његовог паганства, односно његових многобројних мана, пре свега порочног живота. Готово по правилу, реторичка евокација Александровог владалачког и ратничког примера у Византији служила је глорификацији војних постигнућа актуелних царева, посебно оних на источним бојиштима. Та егземпларна димензија Александровог лика у ромејској култури претрајавала је све до епохе последњих Палеолога, када је истицан и његов грчки етнички и културни идентитет, сагласно „хеленским" аспектима „последње византијске ренесансе".[5] Типично византијски доживљај Александра Великог показују на свој начин и сачуване ликовне представе.[6] Његов тријумфаторски лик изражаван је приказом Вазнесења Александра Великог, заснованим на епизоди Александровог небеског путовања из редакција α и β романа. Ту занимљиву представу, сматра се, треба тумачити као својеврстан алегоријски портрет византијског цара, што се може закључити на основу иконографије и појединих писаних извора.[7] Осим поменутог, као и неких мање

дру према рукопису L, превод, предговор и коментар др. З. Дукат, Нови Сад 1980. Одломке романа превела је и Челица Миловановић: *Псеудо-Калистен. Живот и подвизи Александра Македонског*, in: *Повести из античке књижевности*, ed. М. Флашар, Београд 1986, 55–107. О *Роману о Александру*, са обимном библиографијом, cf. најновију студију C. Jouanno, *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre*, Paris 2002. Cf. и R. Stoneman, *Introduction*, in: *The Greek Alexander romance*, London 1991, 1–27; idem, *The Alexander romance. From history to fiction*, in: *Greek fiction. The Greek novel in context*, ed. J. R. Morgan, R. Stoneman, London – New York 1994, 112–129; idem, *The Metamorphoses of the Alexander Romance*, in: *The Novel in the Ancient World*, ed. G. Schmeling, Leiden 1996, 601–612; Н. М. Ботвинник, *«Роман об Александре». Рукописная традиция и история изучения текста*, in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа*, ed. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 49–67; E. Archibald, *Ancient romance*, in: *A companion to romance. From classic to contemporary*, ed. C. Saunders, Blackwell 2006, 16–20; R. Stoneman, *The author of the Alexander romance*, in: *Readers and writers in the ancient novel*, ed. M. Paschalis, S. Panayotakis, G. Schmeling, Groningen 2009, 142–154. За латински превод дела cf. idem, *The Latin Alexander*, in: *Latin fiction. Latin novel in context*, ed. H. Hofmann, London – New York 1999, 141, 143–146 (с библиографијом); M. Paschalis, *The Greek and the Latin Alexander romance. Comparative readings*, in: *The Greek and the Roman novel. Parallel readings*, ed. M. Paschalis, S. Frangoulidis et al., Groningen 2007, 70–102.

[3] О фолклорним елементима *Романа о Александру*, нарочито о пореклу легенде о египатском фараону и чаробњаку Нектанебу, тобожњем оцу Александра Великог, осим радова из претходне напомене, cf. A. Cizek, *Historical distortions and saga patterns in the Pseudo-Callisthenes romance*, Hermes 106/4 (1978) 593–607; Р. В. Кинжалов, *Легенда о Нектанебе в повести «Жизнь и деяния Александра Македонского»*, in: *Древний мир. Сборник статей в честь академика В. В. Струве*, Москва 1962, 537–544; B. E. Perry, *The Egyptian legend of Nectanebus*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 97 (1966) 327–333; A. B. Lloyd, *Nationalist propaganda in Ptolomaic Egypt*, Historia 31/1 (1982) 46–50; L. Koenen, *The dream of Nektanebos*, Bulletin of the American Society of Papyrologists 22 (1985) 171–180; R. Jasnow, *The Greek Alexander romance and demotic Egyptian literature*, Journal of Near Eastern Studies 56/2 (1997) 95–103; S. A. Stephens, *Seeing double. Intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley 2003, 64–73.

[4] Cf. нарочито Stoneman, *The Alexander romance*, 125.

[5] О слици Александра Великог у Византији најпотпуније пише N. S. Trahoulia, *The Venice Alexander romance, Hellenic Institute Codex Gr. 5. A study of Alexander the Great as an imperial paradigm in Byzantine art and literature*, PhD dissertation, Harvard University 1997. Посебно о Александру Великом у византијској књижевности и историографији cf. F. Pfister, *Alexander der Grosse in der byzantinischen Literatur un in neugriechischen Völksbuchern*, in: *Probleme der neugriechischen literatur* III, ed. J. Irmscher, Berlin 1960, 112–130; S. Gero, *The Alexander legend in Byzantium. Some literary gleanings*, DOP 46 (1992) 83–87; idem, *The legend of Alexander the Great in the Christian Orient*, Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester 75 (1993) 3–9; A. Karathanassis, *Philip and Alexander of Macedonia in the literature of the Palailogan era*, in: *Byzantine Macedonia. Identity, image and history*, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2000, 111–115; C. Jouanno, *La réception du Roman d'Alexandre à Byzance*, Ancient narrative 1 (2000–2001) 301–321; eadem, *L'image d'Alexandre le Conquérant chez les chroniqueurs byzantins (VI^e^–XII^e^ siècles)*, Kentron 17/2 (2001) 93–106; eadem, *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre*; eadem, *Alexandre à Byzance: un modèle impérial?*, Perspectives médiévales 29 (2004) 19–41; C. Matzukis, *The Alexander romance in the Codex Marcianus 408. New perspectives for the date 1388: Hellenic consciousness and imperial ideology*, BZ 99 (2006) 109–117; W. J. Aerts, *Imitatio – Aemulatio – Variatio im byzantinischen Alexandergedicht*, in: *Imitatio – aemulatio – variatio. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008)*, ed. A. Rhoby, E. Schiffer, Wien 2010, 33–44. Cf. и R. Stoneman, *Alexander the Great. A life in legend*, New Haven – London 2008, 217–226.

О Александру као последњем римском цару, сасвим особеном аспекту његове слике у Византији, уобличеном у Сирији у доба цара Ираклија, cf. G. J. Reinink, *Heraclius, the New Alexander. Apocalyptic prophecies during the reign of Heraclius*, in: *Reign of Heraclius (610–641). Crisis and confrotation*, ed. G. J. Reinink, B. H. Stolte, Leuven 2002, 81–94; idem, *Alexander the Great in seventh-century Syriac apocaliptic texts*, in: *Византинороссика* 2, 150–178; В. М. Лурье, *«Александр Великий – последний римский царь». К истории эсхатологических концепций в эпоху Ираклия*, in: *ibid.*, 121–149.

[6] О представама Александра Великог у византијској уметности cf. G. Galavaris, *Alexander the Great conqueror and captive of death. His various images in byzantine art*, RACAR, Canadian art review 18/1 (1989) 12–18; Trahoulia, *Venice Alexander romance*; A. Paribeni, *Portraits of Alexander in Byzantium and in the West during the Middle Ages*, in: *Images of a legend. Iconography of Alexander the Great in Italy*, Rome 2006, 71–98.

[7] Уз две основне студије о поменутој представи (C. Settis-Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Rome 1973; V. M. Schmidt, *A legend and its image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*, Groningen 1995), cf. и В. П. Даркевич, *Светское искусство Византии. Произведения византийского художественого ремесла в Восточной Европе X–XIII веков*, Москва 1975, 154–159; R. Carrino, *L'Ascensione di Alessandro tra Oriente e Occidente: le testimonianze monumentali in Italia*, Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina 41 (1994) 337–366; P. A. Martinelli, *L'Ascensione di Alessandro in un pluteo del Museo di Mistrà*, in: *Arte profana e arte sacra a Bizancio*, ed. E. Zanini, A. Iacobini, Roma 1995, 271–278; *The Glory of Byzantium.*

репрезентативних византијских приказа Александра Великог,[8] посебно је важно истаћи илуминиране византијске рукописе *Романа о Александру*.[9] Међу њима се као највреднији свакако издваја кодекс из Хеленског института у Венецији (*cod. Gr. 5*). По свему судећи, та луксузно украшена књига, изузетна по ликовној садржини и у ширим оквирима византијског минијатурног сликарства, настала је на захтев трапезунтског цара Алексија III Комнина (1349–1390), који је, као и многи василевси с цариградског трона, у делима дворских енкомијаста величан као *Нови Александар*.[10]

Рецепцију касноантичке књижевне биографије Александра Македонског у култури средњовековног Запада одликује још наглашенија сложеност, посебно када је реч о броју прерада и превода на многе народне језике.[11] Као и у Византији, Вазнесење је у западноевропској уметности било најраспрострањенија Александрова представа,[12] а сачувано је и мноштво илустрованих западноевропских рукописа разних верзија *Романа о Александру*.[13] Тежња

Art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 277–278, 388–401, 422–423, cat. no. 151, 267, 281; Trahoulia, *Venice Alexander romance*, 162–215, 227–235; eadem, *The ruler elevated. Alexander the Great's ascent in eleventh- and twelfth-century art*, in: *Twenty-seventh annual Byzantine studies conference. Abstracts of papers*, University of Notre Dame 2001, 26; Б. И. Маршак, *Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского*, in: *Византинороссика* 2, 17–19 et passim; L. Jones, H. Maguire, *A description of the Jousts of Manuel I Komnenos*, GRBS 26 (2002) 104–148.

8 Cf. Galavaris, *Alexander the Great conqueror and captive of death*; Trahoulia, *Venice Alexander romance*, 236–242.

9 Није искључено ни да је циклус минијатура могао постојати још у изгубљеним касноантичким рукописима *Романа о Александру*. Извесну потврду такве претпоставке пружају сцене из романа на мозаицима из једне виле у Балбеку (IV век), као и представа Олимпијаде и Нектанеба у змијском обличју на конторнијатима насталим између 350. и 420. године, cf. D. J. A. Ross, *Olympias and the serpent. The interpretation of a Baalbek mosaic and the date of the illustrated Pseudo-Callisthenes*, JWCI 26 (1963) 1–21; Dahmen, *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman coins*, 152–154, pl. 28.4.

10 Минијатуре рукописа објавио је A. Xyngopoulos, *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand dans le codex de l'institut hellénique de Venise*, Athens–Venice 1966. О трапезунтском пореклу рукописа cf. L. Gallagher, *The Alexander romance at the Hellenic Institute at Venice. Some notes on the initial miniature*, Θησαυρίσματα 16 (1979)170–205. За претпоставку о наручиоцу и детаљну анализу минијатура cf. Trahoulia, *Venice Alexander romance*, 53–161. Cf. и фототипско издање рукописа (*The Greek Alexander romance*, Athens 1997), с предговором исте ауторке, као и D. J. A. Ross, *Alexander historiatus. A Guide to medieval illustrated Alexander literature*, Frankfurt 1988², 43–44; G. Bellingeri, *Il „Romanzo d'Alessandro" dell'Istituto Ellenico di Venezia: glosse turche „gregarie"*, in: *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, ed. A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, Venezia 1999, 316–340; E. Venetis, *The Portrait of Alexander the Great in Pseudo Callisthenes' romance in the Codex of Venice and in some Persian miniatures*, Graeco-Arabica 7–8 (1999–2000) 543–554; Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, *Το „Μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου" ή ο Ψευδοκαλλισθένης και οιαπεικονίσεις του σε βυζαντινά χειρόγραφα*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 101–131, passim; B. L. Fonkič, *Sulla storia del restauro di un manoscritto greco tra e secoli XVI e XVII. Il „Romanzo d'Alessandro" dell' Istituto Ellenico di Venezia*, Θησαυρίσματα 35 (2005) 95–102; Y. D. Nakas, *14th-century galleys in the Black Sea. Ships in the romance of Alexander the Great*, The International Journal of Nautical Archaeology 37/1 (2008) 77–87; N. S. Trahoulia, *The Venice Alexander romance. Pictorial narrative and the art of telling stories*, in: *History as literature in Byzantium*, ed. R. Macrides, Ashgate 2010, 145–165; D. Kastristis, *The Trebizond Alexander romance (Venice Hellenic Institute Codex Gr. 5). The Ottoman fate of a fourteenth-century illustrated Byzantine manuscript*, Journal of Turkish studies 36 (2011) 103–131.

У рукопису из Оксфорда (*Bodleian library, Barocci 17*), из прве половине XIII века, био је предвиђен простор за 120 минијатура, али је насликана само тридесет једна. Оне су ретуширане и данас су веома оштећене, cf. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen miniaturenhandschriften, II. Oxford, Bodleian Library* II, Stuttgart 1978, 33–36, Abb. 106–137; Ross, *Alexander historiatus*, 43; Trahoulia, *Venice Alexander romance*, 69. У венецијанској Марчани чува се кодекс из девете деценије XIV века (*Codex Marcianus 408*), који садржи и византијски *Роман о Александру* у стиховима. Иако је у рукопису био предвиђен простор за осамдесет шест минијатура, оне никада нису насликане (Ross, *Alexander historiatus*, 42; Trahoulia, *Venice Alexander Romance*, 69; Matzukis, *The Alexander romance in the Codex Marcianus 408*, 109–117). Три сцене из *Романа о Александру* представљене су и у тзв. Псеудо-Опијановој *Кинегетици*, рукопису приручника о лову из средине XI века, cf. K. Weizmann, *Greek mythology in Byzantine art*, Princeton 1951, 102–106, figs. 108–109; I. Spatharakis, *The illustrations of Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z 479*, Leiden 2004, 42–43, fig. 15.

Ваља поменути и еп о Дигенису Акрити, чији је текст у науци дуго неоправдано тумачен у зависности од *Романа о Александру* (U. Moennig, *Digenes = Alexander? The relationships between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander romance in their different versions*, in: *Digenes Akrites. New approaches to Byzantine heroic poetry*, ed. R. Beaton, D. Ricks, Aldershot 1993, 103–115, с литературом). У том књижевном делу наводи се да су палату легендарног ратника на Еуфрату украшавали, уз неке друге херојске ликове, и мозаици с представама неколико епизода из *Романа о Александру* (*Digenis Akritis. Grottaferrata and Escorial versions*, ed. E. Jeffreys, Cambridge 1998, 131, 207, 209, 219).

Сачувано је, најзад, и неколико јерменских илустрованих рукописа *Романа о Александру*, од којих је настарији из XIV века, cf. F. Macler, *L'enluminure arménienne profane*, Paris 1928, 21–27, pls. I–LIX; Ross, *Alexander historiatus*, 6–7; S. Der Nersessian, *L'art armenienne*, Paris 1977, 230, 232–233; H. Buschhausen, H. Buschhausen, *Armenische Handshriften der Mechitharisten in Wien*, Wien 1981, 153–154, cat. no. 37; D. Kouymjian, *L'iconographie de l'Histoire d'Alexandre le Grand dans les manuscrits armeniens*, in: *Alexandre le Grand dans les litteratures occidenales et proche-orientales*, ed. L. Harf-Lancner, C. Kappler, F. Suard, Paris 1999, 95–112 [коришћена је верзија рада на енглеском језику: idem, *Iconography of the Armenian Alexander* (http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/alexander.htm)]; C. Maranci, *Word and image in the Armenian Alexander romance*, The Journal of the Society for Armenian Studies 13 (2003–2004) 19–28; *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVᵉ–XVIIIᵉ siècle)*, ed. P. Durand, I. Rapti, D. Giovannoni, Paris 2007, 385, fig. 1; Καμπούρη-Βαμβούκου, *Το „Μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου"*, passim.

11 О западноевропским верзијама *Романа о Александру*, као и о слици Александра Великог уопште, cf. G. Cary, *Medieval Alexander*, ed. D. J. A. Ross, Cambridge 1956; D. J. A Ross, *Studies in the Alexander romance*, London 1985; R. Stoneman, *The medieval Alexander*, in: *Latin fiction. The Latin novel in context*, 201–213; L. J. Engels, *Alexander the Great*, in: *Dictionary of medieval heroes. Characters in medieval narrative traditions and their afterlife in literature, theatre, and the visual arts*, ed. W. P. Gerritsen, A. G. van Melle, T. Guest, London 2000, 15–24; *The medieval French Alexander*, ed. D. Maddox, S. Sturm-Maddox, New York 2002; О. Н. Блескина, *Латинские «Александрии»: истоки и версии*, in: *Византинороссика* 2, 73–120; Stoneman, *Alexander the Great. A life in legend*, 199–216; *A companion to Alexander literature in the Middle Ages*, ed. Z. David Zuwiyya, Leiden–Boston 2011; Paribeni, *Portraits of Alexander in Byzantium and in the West.*

12 Cf. Settis-Frugoni, *Historia Alexandri*; Schmidt, *A legend and its image.*

13 О западњачким минијатурама рукописа *Романа о Александру* и његових многобројних верзија cf. D. J. A. Ross, *Illustrated medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography*, Cambridge 1971; idem, *Studies in the Alexander romance*; idem, *Alexander historiatus*; A. Stone, *Notes on three illustrated Alexander manuscripts*, in: *Alexander and the Medieval romance epic. Essays in honour of D. J. A. Ross*, ed. P. Noble, L. Polak, C. Isoz, New York – London 1982, 193–241; D. J. A. Ross, A. Stone, *The Roman d'Alexandre in French prose. Another illustrated manuscript from Champagne or Flanders c. 1300*, Scriptorium 56 (2002) 151–162.

Сл. 1. Беоīрадска Александрида, fol. 16ᵛ (фоӣо-докуменӣација Народноī музеја у Беоīраду)
Fig. 1. Belgrade Alexandride, fol. 16ᵛ (photo-documentation of National museum in Belgrade)

Сл. 2. Беоīрадска Александрида, fol. 17ᵛ (фоӣо-докуменӣација Народноī музеја у Беоīраду)
Fig. 2. Belgrade Alexandride, fol. 17ᵛ (photo-documentation of National museum in Belgrade)

ка „измештању" античког наратива у средњовековни контекст, то јест у иконографију витештва, истиче се као главна одлика илустрованих циклуса о којима је реч.[14] Осим увођења средњовековног ратничког етоса у оригинални текст романа, једно од средстава хероизације Александра Великог у средњем веку била је и реинтерпретација његове биографије у складу са актуелним дворским идеалима, што је посебно уочљиво у француској књижевности.[15] Западњачка тежња ка литерарном и визуелном осавремењивању Александровог лика достигла је врхунац у позном средњем веку. Тада је владарево витешко обличје доживело својеврсну иконографску стандардизацију његовим уврштавањем међу деветорицу хероја који су персонификовали ритерске врлине. Уз двојицу паганских хероја (Хектора и Јулија Цезара), тројицу старозаветних (Исуса Навина, Јуду Макавејског и Давида) и тројицу средњовековних (Артура, Карла Великог и, најчешће, Готфрида Бујонског), Александар Велики веома је често представљан у профаној уметности XIV и XV века.[16] Шири, владалачки контекст витешког Александровог лика добио је нарочит смисао у култури Бургундског војводства, где је идеја о владару као Новом Александру, раније присутна и у другим срединама,[17] била најснажније истакнута. Луксузни

[14] Вероватно најрепрезентативнији пример приказивања Александрових подвига сагласно средњовековној владарској и витешкој иконографији јесте оксфордски рукопис француског прозног *Романа о Александру* из 1344. године (*MS Bodley 264*), cf. S. K. Davenport, *Illustrations direct and oblique in the margins of an Alexander romance at Oxford*, JWCI 34 (1971) 83–95; M. I. Cruse, *The "Roman d'Alexandre" in MS Bodley 264: Text, image, performance*, PhD dissertation, New York University 2005.

[15] R. T. Pickens, *"Mout est proz e vassaus" / "Mout es corteis". Vasselage and courtesy in the Roman d'Alexandre*, in: *Medieval French Alexander*, 89–109. С временом је дворски утицај на литературу о Александру постајао све снажнији, па је „театрални" аспект дворског начина живота готово потиснуо у други план идеју о владару ратнику, cf. M. Gosman, *Alexander the Great as the icon of perfection in the epigones of the Roman d'Alexandre (1250–1450). The utilitas of the ideal prince*, in: *Medieval French Alexander*, 175–191. Ипак, односи Александра Великог према дамама нису ни изблиза тако пажљиво разрађивани као у правим куртоазним романима, cf. S. Müller, *Asceticism, gallantry, or polygamy? Alexander's relationship with women as a topos in Medieval romance traditions*, The Medieval History Journal 11 (2008) 259–287.

[16] R. S. Loomis, *Verses on the nine worthies*, Modern Philology 15 (1917) 211–219, H. C. Marillier, *The nine worthies*, The Burlington Magazine for Connoisseurs 61 (1932) 13–19; J. J. Rorimer, M. B. Freeman, *The nine heroes tapestries at the Cloisters*, Metropolitan Museum of Art Bulletin 7/9 (1949) 243–260; Ross, *Alexander historiatus*, 123–127; H. Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971 (нама недоступно).

[17] R. Boemke, *Alexander, frans rois debonaires. Herrschaftsideologie und Gesellschaftsauffassung im Roman d'Alexandre*, in: *Herrschaft, Ideologie und Geschichtskonzeption in Alexanderdichtungen des Mittelalters*, ed. U. Mölk, Göttingen 2002, 106–128. Александрови походи били су насликани и у два замка енглеског краља Хенрија III

*Сл. 3. Београдска Александрида, 16*ʳ *(фото-документација Народног музеја у Београду)*
*Fig. 3. Belgrade Alexandride, fol. 16*ʳ *(photo-documentation of National museum in Belgrade)*

Сл. 4. Београдска Александрида, детаљ сл. 1
Fig. 4. Belgrade Alexandride, detail of Fig. 1

рукописи и таписерије великог формата са сценама из Александровог живота, наруџбине Филипа Смелог (1363–1404) и Филипа Доброг (1419–1467), речита су сведочанства о жељи тих владара да се поистовете с великим античким освајачем.[18]

* * *

Претходни редови написани су како би се бар у основним аспектима осликала сва сложеност средњовековне представе о Александру Великом, посматране у оба тадашња хришћанска културна модела. Иза тог покушаја заправо стоји питање које се може исказати на следећи начин: Какав је, сагледан у широкој перспективи средњовековне рецепције лика и биографије Александра Македонског, српски допринос том феномену средњовековне културе и како га у назначеном контексту треба посматрати? Могућност основаног одговора на постављено питање готово се у потпуности исцрпљује када се пажња усмери на српски превод *Романа о Александру*, у литератури познат под конвенционалним називом *Српска Александрида*.[19] Тај по свему изузетан књижевни споменик заслужио је у историографији, уз превод *Романа о Троји*,[20] епитет најзначајнијег српског средњовековног романа. Као таквој, *Српској Александриди* посвећено је неколико посебних књижевно-историјских[21] и историј-

(1216–1272) [T. Borenius, *The cycle of images in the palaces and castles of Henry III*, JWCI 6 (1943) 44, 48, 49], а један од два илустрована рукописа која је 1326/1327. године Валтер из Милеметеа преписао за младог краља Едварда III (1327–1377) била је Псеудо-Аристотелова *Secretum Secretorum* (*British Library, MS Add. 4768*), текст наводних Аристотелових савета Александру [Cary, *Medieval Alexander*, 21–22; M. Michael, *The iconography of kingship in the Walter of Milemete treatise*, JWCI 57 (1994) 35–47; L. M. Karlinger, *Illuminating kingship. Politics, patronage, and the education of Edward II*, Phd. Thesis, Texas Univesity 2001, 45–46, 67–83].

[18] О томе детаљније cf. J. Ch. Smith, *Portable propaganda. Tapestries as princely metaphors at the courts of Philip the Good and Charles the Bold*, Art Journal 48/2 (1989) 123–129; A. R. Suri, M. Stucky-Schürer, *Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie au XV*ᵉ *siècle*, Revue de l'art 119 (1998) 21–32; B. Franke, *Herrscher uber Himmel und Erde. Alexander der Grose und die Herzoge von Burgund*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27(2000) 121–169.

[19] Критичко издање: *Српска Александрида*, ed. Р. Маринковић, В. Јерковић, Београд 1985. Cf. и превод на савремени српски језик: *Роман о Александру (Александрида)*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 69–170. Познат је још један споменик старе српске књижевности чија су тема догађаји из живота Александра Великог. У једном зборнику из збирке Радослава Грујића (*Музеј Српске православне цркве, бр. 100*) налази се кратка прича о Александровом путовању у земљу мрака, на извор живота, коју је 1628. преписао извесни јеромонах Данило. Легенда потиче из редакције γ грчког *Романа о Александру*, а на средњовековном Западу појављује се у виду списа *Iter ad Paradisum Alexandri Magni*. Поред српске, од словенских верзија сачувана је и старија, бугарска. Cf. Д. Драгојловић, *Јужнословенска легенда о Александру Великом на извору живота*, ПКЈИФ 35/1–2 (1969) 3–17.

[20] Р. Маринковић, *Јужнословенски роман о Троји*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, 195–260.

[21] Прва, још корисна студија написана је 1878. године као предговор издању текста *Српске Александриде*: С. Новаковић, *Приповетка о Александру Великом у старој српској књижевности*, ГСУД 6 (1878) I–XLII. Нова етапа у проучавању отпочела је након објављивања исцрпне текстолошке студије Р. Маринковић, *Српска Александрида. Историја основног текста*, Београд 1969, с детаљним прегледом и драгоценим коментарима старије литературе. Велики допринос Радмиле Маринковић у проучавању *Српске Александриде* очитује се у још неколико њених радова: eadem, *Роман као књижевни род у средњевековној књижевности Јужних и Источних Словена*, in: *Роман о Троји. Роман о Алек-*

ско-лингвистичких студија,[22] а дело је уврштено и у све значајније прегледе српске средњовековне књижевности.[23] Посебност места *Српске Александриде* у оквиру старе српске књижевности најјезгровитије показује податак о уделу романа у српском рукописном наслеђу. Сачуван је, наиме, веома велики број рукописа романа, углавном необјављених – њих преко 350 – а подједнако је значајан податак о томе да су они настајали у знатном временском распону – од XIV па све до XIX века.[24]

На поједина питања која се у проучавању *Српске Александриде* нужно намећу у први план до данас нису саопштени сасвим поуздани одговори. То се чак односи на основне фактографске проблеме – време настанка и језик изворника. *Terminus ante quem* за датовање текста *Српске Александриде* у историографији је, готово једногласно, изједначен с поменима Александра Великог у *Житијима краљева и архиепископа српских* архиепископа Данила II и његових настављача.[25] Осврти на Александров лик у Даниловом зборнику, међутим, ипак се не смеју сматрати поузданим доказима за тврдњу да је *Роман о Александру* преведен на српскословенски језик већ у првој половини XIV века, када је настајало поменуто биографско дело. Постоји, исто тако, могућност да наведена места нису непосредно зависна од *Српске Александриде*. С пуним је правом стога већ упозорено да „не треба губити из вида“ то да је у Византији „поређење хваљеног владара са Александром Македонским било изричито препоручивано у приручницима реторике“.[26] Озбиљан истраживачки проблем представљало је и утврђивање изворника *Српске Александриде*. Постоји више аргумената за тврдњу да је српски превод *Романа о Александру* сачињен на основу византијске верзије, иако се ни његово западњачко порекло не сме до краја искључити.[27] До сада је највише сличности про-

сандру Великом, 17–38 [= ПКЈИФ 34/3–4 (1968) 203–218; eadem, *Светородна господа српска. Истраживања српске књижевности средњег века*, Београд 1998, 211–224]; eadem, *Витешки романи у рукописним зборницима у српској средњовековној књижевности*, Cyrillomethodianum 5 (1981) 67–81; eadem, *Духовни и витешки роман у српској средњовековној књижевности*, in: eadem, *Светородна господа српска*, 225–235 [= Научни састанак слависта у Вукове дане 7/2 (1979) 15–27].

22 В. Јерковић, *Српска Александрида. Академијин рукопис (бр. 352). Палеографска, ортографска и језичка истраживања*, Београд 1983; М. Курешевић, *О употреби партикуле/везника да у Српској Александриди*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 35/2 (2010) 243–258; eadem, *Значење конструкције хотјети + инфинитив у Српској Александриди са становишта теорије граматикализације*, Славистика 15 (2011) 156–166; eadem, *Исказивање футура у Српској Александриди*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику 54/2 (2011) 91–106.

23 Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности. Текстови и коментари*, Нови Сад 1962, 127–135; Д. Павловић, *О средњовековној белетристици*, in: *Из наше књижевности феудалног доба*, ed. Д. Павловић, Р. Маринковић, Београд 1968, 128–132; Д. Павловић, *Роман у старијој српској књижевности*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, 12–14 (= *Старија југословенска књижевност*, Београд 1971, 44–46); Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 230, 231; М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1990², 49–51. Cf. и кратке осврте: Đ. Sp. Radojičić, *Aleksandrida*, in: *Enciklopedija Jugoslavije* I, Zagreb 1955, 57–58; Д. Павловић, *Предговор*, in: *Александрида. Роман о Александру Великом*, прев. П. Стефановић, Суботица 1957, 5–16; Д. Петровић, *Мит и историја у Александриди*, in: *Мит*, ed. Т. Бекић, Нови Сад 1996, 297–304; Т. Суботин-Голубовић, *Роман*, in: *Лексикон српског средњег века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 628; А. Корда Петровић, *Покушај поређења чешке и српске Александриде*, Славистика 9 (2005) 303–311; M. Ionova, *Las dos variantes del Libro de Alejandro Magno en la literatura medieval de la „Eslavia Ortodoxa“*, Eslavística Complutense 8 (2008) 27–34; R. Katičić, *Indija u staroj hrvatskoj i srpskoj književnosti*, in: idem, *Boristenu i pohode*, Zagreb 2008, 233–234; Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи*, Београд 2009³, 258–259, 261–262; Д. Петровић, *Српска средњовековна књижевност у контексту опште књижевности средњег века*, Књижевна историја 42 (2010) 38–39.

24 Маринковић, *Српска Александрида*, 7. Посебност *Српске Александриде* очитује се и у њеној рецепцији у Русији. Руска верзија романа настала је на основу српске, па се у руској историографији и даље назива *Српском Александридом*. Најстарији рукопис руске верзије дела потиче из последње деценије XV века, cf. Е. А. Ванеева, *Александрия Сербская*, in: *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, *II (вторая половина XIV – XVI в.)*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1988, 516 (с библиографиjом).

25 Антички владар најпре се помиње у *Житију краља Милутина* (писано вероватно 1324), како би се поређењем с њим глорификовао тај српски владар (*Данило Други. Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, ed. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 135). У делу Даниловог ученика (1335–1340) са Александром се упоређује краљ Стефан Дечански, и то по хвале вредном држању према побеђеном непријатељу (*Данилови настављачи. Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника*, ed. Г. Мак Данијел, Београд 1989, 45–46). Као аргументе за датовање *Српске Александриде* наведена места посматрају: Новаковић, *Приповетка о Александру Великом*, XVIII; С. Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, Уметнички преглед 5 (1938) 139; Radojičić, *Aleksandrida*, 57; idem, *Развојни лук*, 134; Павловић, *О средњовековној белетристици*, 129; Маринковић, *Роман као књижевни род*, 23; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 49; Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, 248; Ј. Ређеп, *Александар Велики и краљ Милутин. Српска Александрида и Данилов зборник – паралеле*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 47 (1999) 19–34; idem, *Старе српске биографије*, Нови Сад 2008, 67; Р. Маринковић, *Средњовековна књижевност*, in: *Историја српске културе*, ed. П. Ивић et al., Београд 1994, 62.

26 Н. Радошевић, *Данило II и византијска дворска реторика*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 250.

27 Поједини аутори дошли су до закључка да је *Српска Александрида* преведена по неком глагољском рукопису, cf. S. Graciotti, *Hrvatska glagoljska književnost kao kulturni posrednik između evropskog zapada i Istočnih Slovena*, Slovo 21 (1971) 305–323 (са свом старијом литературом). За такво тумачење аргументи су пронађени у језичким особинама дела, посебно у латинизованим именима (*Врионуш*, *Левкадуш*, *Ликадуш* и њима сличним), али и у архивским изворима. Константин Јиречек је, наиме, објавио податак из једног задарског инвентара за 1389. годину, где се помиње и књига о Александру Великом, написана „*in littera slava*“ [C. Jirecek, *Eine slavische Alexandergedicht in Zara 1389*, Archiv für slavische Philologie 25 (1903) 157–158]. За једну групу истраживача та чињеница представља довољан доказ да је књига о којој је реч писана глагољицом (Graciotti, *Hrvatska glagoljska književnost kao kulturni posrednik*, 316–317; Radojičić, *Aleksandrida*, 57), док други не искључују могућност да је у питању било ћириличко писмо (Маринковић, *Роман као књижевни род*, 33). Теза о западњачком пореклу *Српске Александриде* могла би се правдати и на основу неких других језичких одлика. Наслов рукописа из Хрватске академије знаности и умјетности (*Михановићева Александрида*, трећа четвртина XVI века) садржи реч романьць (Маринковић, *Српска Александрида*, 273–284; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990², 308). Колико год да је могуће да такав наслов доказује романску обраду грчког језика оригинала, толико има простора и за претпоставку да је реч о накнадној интервенцији у тексту *Српске Александриде*, изведеној негде на западноштокавском говорном подручју (Маринковић, *Роман као књижевни род*, 30). Ипак, ваља приметити да реч романьць постоји и у наслову рукописа из Санкт Петербурга (средина XV века), на основу чијег је почетка приређен одговарајући део критичког издања, cf. *Српска Александрида*, 3. Западњачки језички утицај могао је бити и посредан. Није искључена могућност да су романизми постојали и у неком грчком тексту на основу којег је настала *Српска Александрида*. Још је Ђорђе Сп. Радојичић уочио да у не-

нађено с групом тзв. средњогрчких рукописа *Романа о Александру*, писаних на народном језику, а познатих на основу рукописа не млађих од XVI века.[28] Детаљније поређење појединих места из тих верзија са одговарајућим деловима њихових изворника (редакције ε), као и са текстом *Српске Александриде*, дало је и убедљивије закључке. Према резултатима истраживања Е. В. Афанасјеве, српска верзија има више сличности с редакцијом ε од сачуваних средњогрчких, па је највероватније да су и српска и средњогрчка верзија засноване на некој несачуваној византијској варијанти редакције ε.[29]

* * *

У расправу о византијском пореклу текста *Српске Александриде* потребно је – иако, разуме се, не као подједнако значајно и недвосмислено сведочанство – укључити и разматрање сликаног украса њених рукописа. Постоје само два опширно илустрована рукописа *Српске Александриде* и један са свега неколико цртаних минијатура. Од прва два сачуван је једино кодекс из Народне библиотеке у Софији, *бр. 771 (381)*, из друге четвртине XV века.[30] Из истог столећа потиче и рукопис из Народне библиотеке Србије (*бр. 23*), а неколико наивних цртежа који га украшавају и даље је непубликовано.[31] Београдски примерак *Српске Александриде*, најстарији илустровани рукопис, уништен је 6. априла 1941. године у немачком бомбардовању Народне библиотеке, где се, под бројем 226 (757), чувао готово четири деценије. Минијатуре тог рукописа, датованог углавном у другу половину или крај XIV века,[32] истраживачима су данас доступне само у виду фотографских плоча што се чувају у Народном музеју у Београду.[33]

Наша намера за ову прилику ограничена је на испитивање порекла иконографије минијатура поменутог уништеног рукописа. То важно питање већ је у извесном смислу покренуто, премда углавном у виду кратких, недовољно образложених запажања. Владимир Р. Петковић, први истраживач рукописа, сматрао је да је предложак *Београдске Александриде* био неки „грчко-оријентални“ рукопис пореклом са Запада, највероватније из Италије.[34] На постојање западњачких узора помишљао је и Светозар Радојчић, уочивши „романске“ стилске особености минијатура и сматрајући да је Александрова гозба у београдском рукопису приказана „сасвим према лаичкој иконографији западњачке витешке примењене уметности“.[35] Извесне утицаје уметности Запада запазила је потом и Марија Харисијадис. Ауторка их је протумачила као последицу копирања предлошка, али није искључила ни могућност да је предложак са западњачким елементима био заправо неки византијски или словенски рукопис, то јест да *Београдска Александрида* „у својој основној концепцији“ ипак „припада уметничкој струји насталој под утицајем византијске уметности Палеолога“.[36] На двојаком карактеру београдских минијатура инсистирала је и Јованка Максимовић, закључивши да оне представљају симбиозу византијске иконографије и „касноготичког маниризма“.[37] Коначно, и Драгослав Б. Васиљевић је, уз анализу иконографије већине минијатура у оквиру уметности византијског културног круга, особености појединих детаља ипак разумео као резултат ослањања на западноевропске узоре.[38]

Питање исходишта ликовног украса *Београдске Александриде* наведеним запажањима није до краја расветљено и мора се, уверени смо, разрешити на другачији начин. Иако су истраживачи рукописа често инсистирали на западњачком пореклу појединих иконографских или стилских обележја минијатура *Београдске Александриде*, подразумевајући и постојање предлошка такве провенијенције, чини се да поменуто гледиште ипак нема довољно оправдања. Напротив, на основу иконографске анализе минијатура може се с доста поуздања говорити о њиховом

ким од тзв. средњогрчких текстова имена понекад имају чак два наставка, и латинско *-us* и грчко *-ης*. Ти западњачки елементи византијског *Романа о Александру* могли су се појавити после пада Цариграда 1204. године под утицајем крсташке књижевности, cf. Radojčić, *Aleksandrida*, 59; Graciotti, *Hrvatska glagoljska književnost kao kulturni posrednik*, 316.

28 Маринковић, *Роман као књижевни род*, 23, 29 (са старијом литературом).

29 Е. В. Афанасьева, *К вопросу о связах древнегреческой, среднегреческой и сербской редакций Романа об Александре Македонском*, in: *Древнерусская литература. Источниковедение*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1984, 31–44.

30 О том рукопису cf. A. Grabar, *Le roman d'Alexandre illustré de la bibliotheque de Sofia*, in: idem, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 133–188; А. Божков, *Българската историческата живопис*, София 1972, 129–136; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 75, 131–132; *Софијска илустрована Александрида. Фототипско издање*, Београд 1987.

31 Њих само укратко описује Марија Харисијадис, најављујући њихову детаљнију студију, која, колико нам је познато, никада није објављена, cf. М. Харисијадис, *Два рукописа Народне библиотеке у Београду. Призренско јеванђеље и Београдска Александрида*, Годишњак Народне библиотеке 1 (1960) 84, n. 24. Цртеже о којима је реч помињу и Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије* I, Београд 1986, 41.

32 Овом приликом нема простора за преиспитивање датовања *Београдске Александриде*. О том проблему припремамо засебну расправу.

33 О минијатурама *Београдске Александриде* cf. В. Р. Петковић, *Минијатуре Александријаде у Народној библиотеци београдској*, ПКЈИФ 17/1 (1937) 77–80; idem, *Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliothèque Nationale de Beograd*, in: *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini* II, Roma 1940, 341–343; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 138–141; idem, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 46–47; С. Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, Београд 1952, 180; Харисијадис, *Два рукописа*, 84–89; Маринковић, *Српска Александрида*, 64–115; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 109–110; Ross, *Alexander historiatus*, 45; S. Ćurčić, *Alexander's tomb: a column or a tower? A fourteenth-century case of verbal confusion and visual interpretation*, in: *ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ. Studies in honor of Speros Vryonis, Jr.* II, ed. J. Stanojevich Allen et al., New York 1993, 25–48; Д. Б. Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, ЗНМ 15/2 (1994) 13–31; S. Dufrenne, *Les miniatures slaves méridionales du XIV^e siècle dans le contexte byzantin*, in: *Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа*, ed. П. Ивић, Београд 1995, 104–105. Још неки написи о рукопису биће наведени у одговарајућим деловима даљег текста.

34 Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 77–80. Cf. и idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 343 („Cependant ce serait mieux de rechercher le modèle de nos miniatures en Occident plutôt qu'à Byzance“).

35 Radojčić, *Stare srpske minijature*, 46–47.

36 Харисијадис, *Два рукописа*, 87.

37 Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 49.

38 Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 22, 27.

византијском пореклу.[39] То ће у даљем тексту, надамо се, бити показано на неколико репрезентативних минијатура, од њих укупно двадесет четири.

* * *

Минијатуре *Београдске Александриде* сачињавају иконографски обједињену целину, мада не и сасвим доследно уобличену. Уз свега неколико сачуваних наративних сцена – илустрација романа у пуном смислу речи – најупадљивија формална одлика минијатурног циклуса јесте велики број стојећих фигура јунака *Српске Александриде*. По тој особини београдски рукопис готово је усамљен у целокупном корпусу средњовековних илустрованих рукописа литературе о Александру Великом. Фронтални ликови из *Београдске Александриде* само се условно могу повезати с минијатурама два западноевропска рукописа, али је свака међузависност решења до краја искључена.[40] Слично томе, ни за иконографску садржину минијатура најстаријег познатог српског илустрованог рукописа *Александриде* готово да се не могу пронаћи сродни примери у свеукупној средњовековној иконографији Александра Великог, ни у Византији, ни на Западу. Због тога су, колико год стилски изразито непривлачне, минијатуре *Београдске Александриде* иконографски изузетне. То се нарочито односи на костим представљених личности. Тај елемент сликаног украса стога заслужује детаљнију анализу, утолико пре што представља поуздан материјал за одгонетање порекла иконографије минијатура. Одмах треба нагласити да је несумњиво реч о типично византијској ношњи, премда њени поједини детаљи захтевају и нешто нијансираније тумачење.

Византијски дух ликовног украса рукописа *Београдске Александриде* открива се већ на примеру необичног костима Александра Великог на његовом „коњаничком портрету" на *verso* страни 16. листа,[41] као и на костимима неколицине његових војника на

Сл. 5. Будимпешта, Национална библиотека, Chronica de Gestis Hungarorum (cod. lat. 404), fol. 63b
Fig. 5. Budapest, National library, Chronica de Gestis Hungarorum (cod. lat. 404), fol. 63b

другим минијатурама (17ᵛ, 26ʳ, 35ʳ, сл. 1–2, 4, 10).[42] Те минијатуре разликују се од већине преосталих фигура, приказаних с веома стилизованим шлемовима, типичним за позновизантијске представе ратника (16ʳ, 17ʳ, сл. 3).[43] На првој поменутој минијатури македонски „цар" носи веома необичан шешир. С предње и задње стране његове високе калоте троугаони, на врху благо закривљени сегменти формирају дводелан обод, а ивице калоте и оба сегмента обода украшени су танким тракама с низом копчи или, вероватније, бисера. Шешири осталих војника, у невешто приказаној перспективи, тек су донекле другачији од њега.

Због изразито особеног облика најпре вреди размотрити могућност да иконографски детаљ о којем је реч припада сфери фантастичне, измаштане иконографије, без упоришта у реалности. На такву интерпретацију наводила би добро позната околност да су византијски сликари неретко одабирали елементе костима необичних форми при представљању појединих личности из древне историје.[44] Пажњу би

[39] Осим Јованке Максимовић, међу истраживачима иконографије рукописа једино је Бојана Радојковић запазила да су предлошци за *Београдску Александриду* „византијског порекла" (*Накит код Срба*, Београд 1969, 16). У нашем раду под *византијским пореклом* минијатура *Београдске Александриде* не подразумевамо њихову заснованост на конкретном предлошку, већ се порекло илуминација посматра у смислу изворишта појединих иконографских образаца или детаља, уобличених у византијској, а не у западноевропској средњовековној уметности. Сасвим је друго питање то да ли је српски минијатуриста рукописа уопште имао пред собом илустровану књигу која му је служила као предложак. Како је већ запажено, постоји доста разлога за помисао да није било тако, cf. нарочито Ćurčić, *Alexander's Tomb*, 25–41.

[40] Четири стојеће фигуре античких владара, од Кира Великог до Октавијана, представљене су на крају опширног минијатурног циклуса у лајпцишком рукопису *Historia de Preliis*, средњовековном латинском преводу грчког *Романа о Александру* с краја XIII века (Ross, *Alexander Historiatus*, 54). Фронталне фигуре, али не и стојеће, насликане у близини текста у којем се помињу, постоје и у бриселском рукопису истог дела, из треће четвртине XII века [Ross, *Alexander Historiatus*, 54; C. Gaspar, F. Lyna, *Les principaux manuscripts à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique* I, Paris 1937 (reprint 1984) 88–89, pl. XVIIIb].

[41] Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 77–78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 341, tav. XCIV/1; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 139, сл. на стр. 138; Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, сл. 2 у додатку; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 10; Маринковић, *Српска Александрида*, 68, таб. II; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 17, сл. 2.

[42] Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 341–342, tav. XCIV/2, XCV/2, XCVIII/2; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 141 и сл. на стр. 140, 141; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 12, 13, 18; Маринковић, *Српска Александрида*, 68–69, 70, таб. IV, V, XI; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, сл. 117; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 17–18, 22–23, сл. 4, 5, 11.

[43] Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 77, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 341, 342, tav. XCIV/1, XCV/2; Radojičić, *Aleksandrida*, сл. на стр. 58; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 9, 11; Маринковић, *Српска Александрида*, 68, таб. I, III; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 15–16, 17, сл. 1, 3. Стилизација војничких шлемова толико је изражена да би се могло помишљати и како је реч о капама фантастичних облика. Вероватније је, међутим, да су у питању облици стварних делова војне опреме, а да је њихов необични изглед последица мајсторових скромних цртачких могућности. Слично је, рецимо, и с појединим јерменским минијатурама из XIV века, код којих је особен сликарски приступ до крајњих граница удаљио шлемове од њиховог стварног изгледа, cf., на пример, T. Velmans, *Les miniatures inédites d'un manuscript Arménien de la region du Vaspourakan (XIVᵉ siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris*, CA 38 (1990) 123–158, figs. 10, 15–17, 48.

[44] Cf., рецимо, сцену Зидања Вавилонске куле у Дечанима (Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, сл.

могле да привуку и неке представе нехришћанских народа из западњачке иконографије, попут приказа Монгола на fol. 63b рукописа *Угарске хронике* (око 1360) из Националне библиотеке у Будимпешти (*cod. lat. 404*), као и многобројни костими Хуна и Кумана из истог рукописа, очевидно фантастичног карактера (сл. 5).[45] Ипак, облик шешира̂ из *Београдске Александриде* пре наводи на другачију претпоставку. Реч је о можда невешто представљеном али стварном типу шешира, делу позновизантијског дворског костима. То је, на посредан начин, уочено и у старијој литератури, иако без покушаја терминолошког прецизирања и детаљнијег објашњења. Наиме, већ је запажена сличност између шешира из београдског рукописа и оног на познатом портрету цара Јована VIII Палеолога (1425–1448) на медаљону који је за време боравка византијске делегације на сабору у Ферари–Фиренци (1438–1439) израдио раноренесансни мајстор Антонио Пизано – Пизанело.[46] Тај шешир византијског василевса има високу калоту, украшену радијално

Сл. 6. Пизанело, Јован VIII Палеолог
Fig. 6. Pisanello, John VIII Palaiologos

распоређеним вертикалним тракама. Обод, несразмерно низак у односу на калоту, чине два сегмента, шиљати чеони и темени, исте висине, али припијен уз обод. Танка трака украшава доњу и горњу ивицу обода, а његова површина рашчлањена је уским вертикалним наборима, благо закошеним (сл. 6). Сличан шешир, нешто једноставнијег обода, приказан је и на коњаничком портрету цара на реверсу медаљона.[47] И

348), коју је с минијатуром из *Београдске Александриде* већ повезао Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 17. Још је важније поменути представе паганских филозофа, често приказиваних с необичним капама на глави. Cf. нарочито акварел Михаила Валтровића с представама неколико античких мудраца из припрате Жиче, посебно крајњу десну фигуру [*Валтровић и Милутиновић – теренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006, 79; Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (II)*, Зограф 35 (2011) 151, сл. 10–11]. Cf. и представе Плутарха, Тукидида и Вергилија у цркви Благовештења Московског кремља (1547–1551; 1564): И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова, *Благовещенский собор Московского Кремля*, Москва 1990, 40, сл. 100, 103–104. За представе античких филозофа у источнохришћанској уметности cf. И. Дуйчев, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978.

45 *The Hungarian illuminated chronicle. Chronica de gestis Hungarorum*, ed. D. Dercsényi, Budapest 1969, 80, стр. 125 факсимила et passim. У крајњем случају, могло би се помислити и да су необични шешири из *Александриде* варијација особених оглавља у облику рогова, која се, често уз епитет *српски*, у дубровачким изворима помињу као *превој-привој*, а каква су представљена на портретима властелинки у Доњој Каменици, Матки и Крепичевцу (Радојковић, *Накит код Срба*, 203–205; eadem, *Утицај европских уметничких праваца у средњем веку на српску примењену уметност*, in: *Европа и Срби*, ed. С. Терзић, Београд 1996, 178). Ипак, чини се да је веза поменутих минијатура *Београдске Александриде* с тим примерима до краја искључена. Исто је тако тешко прихватљиво и запажање Павла Васића, који је шешир грчког „војнука“ из илустрованог прегледа костима што га је Чезаре Вечели штампао у Венецији 1590. године повезао са „шлемом“ Александра Великог из *Српске Александриде* [П. Васић, *Југословенске ношње у XVI веку*, Зборник Етнографског музеја 1901–1951 (1951) 131–132, сл. 2].

46 Сличност са шеширом Јована VIII, који, као и Александров, назива „шлемом“, уочио је још Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140, а његов закључак прихватају М. Харисијадис, *Два рукописа*, 86; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 49, и Д. Б. Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 17. За Пизанелов медаљон cf. J. A. Fasanelli, *Some notes on Pisanello and the Council of Florence*, Master drawings 3/1 (1965) 36–47; V. Juren, *À propos de la médaille de Jean VIII Paléologue par Pisanello*, Revue numismatique 6 (1973) 219–225; *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 535–536, cat. no. 321; L. Jardine, J. Brotton, *Global interests. Renaissance art between East and West*, London 2000, 25–27; S. Lazaris, *L'empereur Jean VIII Paléologue vu par Pisanello lors du concile de Ferrare–Florence*, BF 29 (2007) 293–394; T. L. Jones, *Renaissance portrait medal and the court context. On the origins and political function of Pisanello's invention*, PhD thesis, The Florida State University 2011, 73–100. Сачувана је и Пизанелова припремна скица за медаљон, а на основу медаљона израђена је вајана царева биста, чијим се аутором сматра Антонио Филарете (1400–1446) или Донатело (1386–1466), cf. *Byzantium. Faith and power*, 532–534, cat. no. 319, 320.

47 Fasanelli, *Some notes on Pisanello*, fig. 1. Примери из ренесансног сликарства сведоче о томе да се необичан шешир Јована VIII у Италији посматрао као типично византијски одевни предмет, односно као део ромејског царског костима. По узору на Пизанелов медаљон, Пјеро дела Франческа насликао је шешир Константина Великог на представи Битке код Милвијског моста у цркви Светог Фрање у Арецу, а вероватно је и лик истог владара у сцени Сан цара Константина сликао према лику Јована VIII, кога је могао видети за време сабора у Фиренци [M. Vickers, *Some preparatory drawings for Pisanello's medaillon of John VIII Paleologus*, The Art Bulletin 60/3 (1978) 423, figs. 13, 14]. Дуго се веровало да и у портретима двојице мага на сцени њиховог поклоњења Христу коју је Беноцо Гоцоли насликао у фирентинској Капели Медичи 1459. године треба видети цара Јована VIII и патријарха Јосифа II, али је у новијој литератури такво тумачење одбачено [R. J. Crum, *Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996) 403–405]. Шешир истог облика приказан је и на Пезелиновој представи цара Константина у сцени Папа Силвестар васкрсава бика, данас у музеју у Ворчестеру, као и на делу анонимног мајстора Свети Бернандин васкрсава дечака (Ch. Walter, *A problem picture of Emperor John VIII and the Patriarch Joseph*, in: idem, *Pictures as language. How the Byzantines exploited them*, London 2000, 195–203). Коначно, многобројне представе шешира тог типа, као и других делова типично византијског костима, могу се видети на призорима из римске и грчке историје и митологије које су на свадбеним ковчежићима и у једном илустрованом рукопису насликали фирентински мајстор Аполонио ди Ђовани и његови сарадници између четврте и седме деценије XV века, cf. E. H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni. A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet*, in: idem, *Norm and form*, London 1985⁴ (reprint 2003), 11–28, figs. 16–47. Чињеница да је за ту веома занимљиву групу античких наратива одабран византијски костим објашњива је ако се има у виду тадашње веровање да се он није много разликовао од античког. За пи-

шешир на портрету Јована VIII у *Синајском псалтиру* (*MS. Sinait gr. 2123*, fol 30^{v}), сликаном према Пизанеловом медаљону, можда руком истог мајстора, веома је сличан поменутом. Истина, калота није декорисана, а чеони сегмент обода, одвојен на средини бочних страна шешира од теменог, знатно је плићи него на медаљону. Упркос тим разликама, нема никакве сумње да је реч о истом типу одевног предмета као на Пизанеловом медаљону.[48]

Превлађује мишљење да у разматраним шеширима Јована VIII треба препознати *скијадион* (*σκιάδ‹ε›ιον*, од *σκιά*, *сенка*), капу о којој се у Псеудо-Кодиновом трактату говори као о делу костима достојанственика и самог византијског цара.[49] Иако јој у прилог свакако иде етимологија речи *скијадион*, наведена претпоставка није доказива у потпуности, будући да се у поменутом извору не даје детаљан опис дворске капе о којој је реч. Стога није искључено да под *скијадионом* треба подразумевати назив за „уобичајену дворску високу капу епохе“.[50] С друге стране, помисао да је на портретима Јована VIII приказан управо Псеудо-Кодинов *скијадион* у приличној мери оправдава околност да неколико сачуваних аналогних примера, осим једног посебног, заправо јесу представе византијских царева и високих дворских достојанственика.

Први међу преосталим примерима нешто је млађи од Пизанеловог медаљона и минијатуре из *Синајског псалтира*. Реч је о шеширу на портрету Манојла Ласкариса Хадзикиса у цркви Богородице Пантанасе у Мистри, насталом после 1445. године.[51] Као

Сл. 7. Мистра, Црква Богородице Пантанасе, портрет Манојла Ласкариса Хадзикиса
Fig. 7. Mystras, The Church of Virgin Pantanassa, portrait of Manuel Laskaris Hadzikes

и на минијатури у *Синајском псалтиру*, на тој фресци калота је бела и без украса, а обод је дводелан (сл. 7). Иако је помишљано да је мистарски достојанственик необичан шешир одабрао по угледу на самог Јована VIII,[52] неколико старијих, донедавно неразматраних примера показује да ношење *скијадиона* није зависило од личног избора појединца, већ да је у питању била раширенија пракса. На једној минијатури у рукопису књижевног дела *Chevalier errant* Томе из Салуца из Националне библиотеке у Паризу (*MS fr. 12559*), илустрованом између 1403. и 1405. године, представљени су источњачки кнежеви (fol. 162). У насликани простор ограђен шаторима смештене су личности у „оријенталним“ костимима, од којих неколицина седи на ћилимима.[53] Посебну пажњу привлачи десни

сано сведочанство о том уверењу cf. *Renaissance princes, popes and prelates. The Vespasiano memoirs, lives of illustrious men of the 15th century*, transl. W. George, E. Waters, New York 1963, 26.

48 Синајски минијатурни портрет Јована VIII као аналогију за шешир у *Београдској Александриди* помињу М. Харисијадис, *Два рукописа*, 86, n. 52; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 49, n. 39, и Д. Б. Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 17. О том минијатурном портрету Јована VIII cf. I. Spatharakis, *Portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, 51–52, fig. 20; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spät byzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 87–90, fig. 52; В. Ј. Ђурић, *Готичко сликарство у Византији и код Срба уочи турских освајања*, Зограф 18 (1987) 46–47, сл. 1; R. S. Nelson, *The Italian appreciation and appropriation of illuminated Byzantine manuscripts, ca. 1200–1450*, DOP 49 (1995) 229 (= idem, *Later Byzantine painting. Art, agency, and appreciation*, Aldershot 2007, XIV); *Byzantium. Faith and power*, 533, fig. 319.1 (репродукција у боји).

49 Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 132, 141, 145, 147–149, 151, 153–166, 180, 195, 204, 207–208, 227; Spatharakis, *Portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, 53; E. Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994, 52, et passim; N. P(atterson) Š(evčenko), *Skiadion*, in: *Oxford dictionary of Byzantium* (у даљем тексту: ODB) III, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991, 1910; M. G. Parani, *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15thcenturies)*, Leiden–Boston 2003, 70. Постоји и претпоставка да је скијадион био капа слична турбану или шешир црквених достојанственика, што би имало упориште у сведочанству Симеона Солунског, cf. ODB III, 1910; Б. Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве и турбан Теодора Метохита*, ЗНМ 19/2 (2010) 93, 95 et passim.

50 Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве*, 93.

51 R. Etzeoglou, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, JÖB 32/5 (1982) 517–518, fig. 18; S. T. Brook, *Commemoration of the dead. Late Byzantine tomb decoration*, Phd. Diss., New York 2002, 350–355; *Byzantium. Faith and power*, 532, n. 2; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 70, pl. 73; M. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 206–210, εἰκ. 97. Од мистарских споменика вреди поменути и поједине минијатуре рукописа *Књиге о Јову* из Националне библиотеке у Паризу (*Parisinus graecus 135*), из 1361/1362. године [T. Velmans, *Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans le manuscrits grecs à l'époque des Paléologues*, Cahiers archeologiques 17 (1967) 217, 226, figs. 11, 22]. Иако је претпостављено да су на њима представљени скијадиони (Etzeoglou, *Quelques remarques sur les portraits*, 518), због западњачке иконографије и стила минијатура, али и самог облика шешира, такву претпоставку треба узети у обзир само уз велику резерву. О том значајном рукопису cf. и infra.

52 Etzeoglou, *Quelques remarques sur les portraits*, 518.

53 На минијатуру је скренуо пажњу J. Kubiski, *Orientalizing costume in early fifteenth-century French manuscript painting (Cité des*

Сл. 8. Париз, Национална библиотека, Chevalier errant (MS fr. 12559), fol. 162
Fig. 8. Paris, Bibliothèque nationale de France, Chevalier errant (MS fr. 12559), fol. 162

Сл. 9. Венеција, Хеленски институт, Роман о Александру (cod. gr. 5), fol. 143^{r}
Fig. 9. Venice, Instituto Ellenico, Alexander Romance (cod. gr. 5), fol. 143^{r}

од двојице „кнежева" који разговарају у доњем левом углу минијатуре. Он је одевен у белу гранацу, хаљину с рукавима који од лаката слободно падају, закопчану спреда (сл. 8).[54] За нашу тему најзанимљивији иконографски детаљ јесте био шешир представљене личности, будући да се његов облик у основи подудара с претходно поменутим византијским примерима, а разлика је само у нешто другачије стилизованом ободу. Како је недавно претпостављено, тај минијатурни приказ вероватно верно преноси костим и изглед цара Манојла II Палеолога (1391–1425), који је приликом путовања по западноевропским земљама у Паризу боравио у два наврата као гост краља Шарла VI (јун–септембар 1400; фебруар 1401 – новембар 1402).[55] Бели костим, седа коса и седа брада приказане личности имају, наиме, упориште у писаним изворима. Француски хроничари забележили су да је Манојло II био потпуно сед, те да је био „одевен у царску ношњу од беле свиле".[56] По свему судећи, илуминатор рукописа није пропустио прилику да види ромејског цара, чија је појава у Паризу, као и у свим местима која је посетио, изазвала велико интересовање.[57]

О распрострањености високих шешира у поздновизантијском дворском костиму сведочи и један писани извор. У опису изгледа трапезунтског цара Манојла III Комнина (1390–1416) и његовог сина Алексија који доноси кастиљански изасланик Руј Гонзалес де Клавихо помињу се „високи шешири прекривени златним врпцама, са ждраловим перјем на врху" и „оперважени крзном ласице".[58] Чини се да с том

Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicault Master, and Bedford Master), Gesta 40 (2001) 163–169, fig. 1.

54 О том типу хаљине cf. Б. Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима – γρανάτζα–λαπάτζας*, ЗРВИ 34 (1995) 142–155.

55 Kubiski, *Orientalizing costume*, 163–164 (аутор запажа да цар носи скијадион). О боравку Манојла II у западноевропским земљама cf. J. W. Barker, *Manuel II Palaeologus (1391–1425). A study in late Byzantine statesmanship*, New Brunswick 1969, 167–199; D. M. Nicoll, *The last centuries of Byzantium*, Cambridge 1993^{2}, 309–312, 318. У прилог правилном разумевању сврставања византијског цара у „оријенталистички" контекст на поменутој минијатури треба подсетити на податке из извора у којима се он помиње као „хришћански владар са далеког Истока", cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959 (репринт 1996), 515.

56 Kubiski, *Orientalizing costume*, 164 (са изворима).

57 За још неке позније примере из француских рукописа, који у основи одговарају поменутим капама, cf. *ibid.*, 170, figs. 10, 11. 13; Barker, *Manuel II Paleologus*, figs. 7–8.

58 *Narrative of the embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the court of Timour, at Samarcand, A.D. 1403–6*, transl. C. R. Markham, London 1859, 61; Kubiski, *Orientalizing costume*, n. 16. Можда је управо Трапезунтско царство имало улогу преносиоца разматраног елемента дворског костима у Цариград. Наиме, може се говорити о сличностима „скијадиона" с неким монголским капама (*ibid.*, n. 16, fig. 5/e). Cf. и друге источњачке шешире (*ibid.*, fig. 5) који имају високе шиљате калоте и ободе често састављене од неколико сегмената. Сличне капе могу се видети и на минијатурама тзв. *Димотичке Шахнаме* из око 1330. године, cf. D. Brian, *A reconstruction of the miniature cycle in the Demotte "Shah Namah"*, Ars islamica 6 (1939) 97–112, fig. 1, 3, 8, 18, 21, 22, 24–29; O. Grabar, *Notes on the iconography of the "Demotte" Shahname*, in: idem, *Constructing the study of Islamic art II. Islamic visual culture, 1100–1800*, Aldershot 2006, 151–165, fig. 2. Претпоставку да је „скијадион" западноевропског порекла (cf. Piltz, *Le costume official des dignitaires byzantins*,

Сл. 10. Београдска Александрида, fol. 35ʳ, Александрова гозба, детаљ (фото-документација Народног музеја у Београду)
Fig. 10. Belgrade Alexandride, fol. 35ʳ, Alexander's feast, a detail (photo-documentation of National museum in Belgrade)

драгоценом белешком шпанског путописца[59] треба у извесној мери повезати и неке примере из уметности Трапезунта. Наиме, остало је готово непримећено да је шешир који типолошки одговара претходно разматраним представљен и у венецијанском рукопису *Романа о Александру*, у оквиру сцене Царица Кандакија шаље сликаре да портретишу Александра Великог (fol. 143r, сл. 9).[60] На левој страни композиције налази се зограф у разговору с владарком. Он преко плаве дугачке тунике носи црвену гранацу која пада све до чланака, док му је на глави шешир шиљатог предњег дела обода и овалног задњег, с позлаћеном калотом. На десној страни минијатуре приказана су двојица сликара на коњима. Први је одевен као онај на претходној сцени, а други носи плаву тунику и истоветан шешир, само плаве боје. На тој представи калоте шешира издуженије су него на првој, са украсима попут драгуља на врху, што их, осим по облику обода, у приличној мери приближава „скијадиону" Јована VIII на Пизанеловом медаљону.[61] Различита боја калоте и обода на шеширу главног зографа одговара решењима на минијатури из *Синајског псалтира* и на портрету Манојла Ласкариса, а спој гранаце и шиљатог шешира појављује се и на „портрету" Манојла II у поменутом француском рукопису.[62] Према томе, нема нарочитог разлога да се примери из венецијанског *Романа о Александру* не сматрају најстаријим сачуваним ликовним представама шешира типа „скијадиона".

Дакле, када је реч о шеширу Александра Великог у *Београдској Александриди*, поред портретâ Јована VIII Палеолога, постоји још неколико раније неуочених аналогних примера. Ипак, иако припада истом типу (висока калота, дводелан, напред „заоштрен" обод), шешир из београдског рукописа не одговара им у потпуности. Његова је калота знатно плића, а и задњи сегмент обода је „заоштрен", па се он не може у потпуности поистоветити с наведеним византијским „скијадионима".[63] С друге стране, за остале шешире у *Београдској Александриди*, код којих је разлика у висини предњег и задњег сегмента обода мање наглашена, а ти сегменти нису повијени при врху, нити су украшени бисерима, може се рећи да у основи одговарају претходно разматраним византијским примерима. То се посебно односи на шешире ратника у сцени гозбе, који, као и „скијадион" Јована VIII, имају особене наборе на предњем сегменту обода (сл. 10).

Претпоставку да су у *Београдској Александриди* приказане управо византијске дворске капе, а не фантастични шешири, на посредан начин могла би да потврди и чињеница да су стварни елементи дворске ношње представљени и на појединим минијатурама млађег српског рукописа *Александриде*. На fol. 127ʳ, у оквиру коњаничке представе Александра и његових ратника, у *Софијској Александриди* на глави владара приказана је висока капа чије је исходиште у ромејском дворском костиму несумњиво.[64] На тој минијатури појављује се и гранаца, хаљина с рукавима који слободно падају с рамена, такође византијског порекла (сл. 11).[65]

---

52) оповргавају сведочанства западних извора. Тако је хуманиста Веспазијано да Бистичи запазио да цар Јован VIII носи типично грчки шешир (*Renaissance princes, popes and prelates. The Vespasiano memoirs*, 25; Jones, *Renaissance portrait medal*, 75).

[59] Постоји још занимљивих описа, али ни они нису довољно конкретни. Рецимо, данас се може само нагађати како је тачно изгледао „један од оних шиљатих грчких шешира на којем је, дуж реченог шиљка, било три златна пера" и који је на глави царице Марије, супруге Јована VIII и кћерке трапезунтског цара Алексија IV Комнина, видео путописац Бертрандон де ла Брокијер 1433. године у Цариграду, cf. Бертрандон де ла Брокијер, *Путовање преко мора*, Београд 1950, 96–98; И. Ђурић, *Сумрак Византије. Време Јована VIII Палеолога, 1392–1448*, Београд 1984, 276.

[60] Xyngopoulos, *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand*, 125, pl. 170; *The Greek Alexander romance*, 335. Да су на тој минијатури представљени „скијадиони", сматрају једино R. Etzeoglou, *Quelques remarques sur les portraits*, 518, и Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά*, 210.

[61] На листу 143ᵛ, где је представљен зограф који портретише Александра, и у сцени испод те, где зограф доноси портрет Кандакији (Xyngopoulos, *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand*, 125, pl. 171; *The Greek Alexander romance*, 336), костим је нешто једноставнији од оног на поменутим представама зографâ.

[62] За рани поствизантијски пример споја гранаце и шешира сличног скијадиону cf. представу светог Нестора насликану у оквиру Небеског двора у католикону манастира Преображења на Метеорима: E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, pl. 92.

[63] Разложно је претпоставити да су наведене разлике последица импровизације илуминатора. То, међутим, није једино могуће објашњење. Наиме, на минијатури Цезарове сахране, делу радионице Аполонија Ђованија, представљен је шешир чији су предњи и задњи сегмент повијени, донекле слично као на београдској минијатури (Gombrich, *Apollonio di Giovanni*, pl. 41). Занимљиво је такође то што је Александров шешир на београдској минијатури украшен, како изгледа, бисерима, а да се у Псеудо-Кодиновом трактату бисерна декорација помиње при опису деспотовог скијадиона, cf. Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 143, 145, 147, 152; Piltz, *Le costume official des dignitaires byzantins*, 13; Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве*, 94.

[64] *Софијска илустрована Александрида*, 127ʳ, таб. у боји 8 у прилогу. Овом приликом нема простора за детаљније разматрање костима из *Софијске Александриде*, али вреди приметити да су капе на минијатури о којој је реч најсличније високим капама представљеним на Пизанеловим припремним цртежима за медаљон Јована VIII, cf. Fasanelli, *Some notes on Pisanello*, figs. 1–2, pls. 28–35; Vickers, *Some preparatory drawings for Pisanello's Medaillon of John VIII Paleologus*, figs. 1–8.

[65] Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима*, 150. Треба скренути пажњу и на одређене сличности између костимâ у *Софијској Александриди* и оних на минијатури *Закона о рудницима* деспота Стефана, насликаној у XVI веку на ос-

Сл. 11. Софија, Народна библиотека „Кирило и Методије“, Српска Александрида [бр. 771 (381)], fol. 127'
Fig. 11. Sophia, National library "Cyril and Methodios", Serbian Alexandride [no. 771 (381)], fol. 127'

Сл. 12. Јохан Хартлиб, Histori von dem grossen Aleksander, fol. 1ᵛ
Fig. 12. Johann Hartlieb, Histori von dem grossen Aleksander, fol. 1ᵛ

* * *

Осврт на необичну иконографију Александра Великог и његових војника у *Београдској Александриди* не би био потпун без разматрања једне занимљиве западноевропске књижне илустрације. На фронтиспису (fol. 1ᵛ) *Романа о Александру* Јохана Хартлиба (*Histori von dem grossen Aleksander*, око 1444), немачког превода тзв. баварске редакције латинског превода *Романа о Александру* Лава Напуљског,[66] штампаног код Јохана Бемлера у Аугсбургу 1473. године, Александар носи шешир веома сродан разматраним византијским примерима (сл. 12).[67] Будући да је то једина нама позната представа Александра Великог слична оној у српском рукопису из бивше Народне библиотеке, мора се поставити питање о томе да ли је та дрворезна минијатура својеврстан доказ западноевропског порекла београдске минијатуре, насупрот претходно израженом уверењу у њено византијско исходиште. Колико год изгледала привлачно, таква помисао ипак се не чини оправданом. Пре ће, чини се, бити исправније другачије објашњење. Наиме, у поменутој илустрованој икунабули Александар носи „византијску“ капу једино на фронтиспису, док је на осталим минијатурама приказан у савременом витешком оклопу и с владарском круном.[68] Осим тога, Александрова представа са шеширом не постоји ни у илустрованим рукописима Хартлибовог дела коришћеним као предложак за илустрације у штампаној верзији.[69] Стога треба размислити о другачијем тумачењу иконографије аугсбуршког фронтисписа. Она је, изгледа, резултат примене сличног поступка као и код раније поменутих ранoренесансних призора из античке историје на којима је представљен позновизантијски дворски костим.[70] Будући да је Александров приказ на фронтиспису у виду бисте, може се помишљати и на то да је улогу иконографског узора имао баш Пизанелов медаљон Јована VIII или нека

нову оригинала из 1412. године (*Byzantium. Faith and power*, 54–55, cat. no. 26). Због приказа капа с високим калотама и зашиљеним ободима усмереним надоле та минијатура свакако има известан компаративни значај и за проучавање *Београдске Александриде*. У том смислу не би требало прескочити ни сасвим недавно публиковану представу светог Јакова Персијског из цркве Ваведења Богородичиног у Доцу (четврта деценија XV века), са шеширом који у извесној мери подсећа на претходно разматране византијске примере (Г. Суботић, *Долац и Чабићи*, Београд 2012, 38, црт. на стр. 41, сл. на стр. 53), а, у крајњем случају, ни лик светог Исмаила из цркве Светог Петра у селу Беренде (трећа или четврта деценија XIV века) (Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976, 47, сл. 55). Коначно, треба поменути и то да су шешири необично високих калота приказани и у рукопису јерменске верзије *Романа о Александру* из 1544. године, насталом у Цариграду, cf. *Armenia sacra*, fig. 385.

66 О том књижевном делу cf. Ross, *Alexander historiatus*, 49–50.

67 Ross, *Illustrated medieval Alexander-Books*, 148, fig. 238. Иста гравира Александра Великог штампана је и у Бемлеровом издању античког романа *Аполоније из Тира*, cf. *ibid*., n. 26.

68 *Ibid*., figs. 239–265.

69 *Ibid*., figs. 178–237.

70 Cf. n. 47.

Сл. 13. Берлин, Државни музеј, īравира, "El Gran Turco"
Fig. 13. Berlin, Staatliche museum, "El Gran Turco"

Сл. 14. Харѿман Шедел Сѿарији, Liber chronicarum, fol. 256v
Fig. 14. Heartman Schedel the Elder, Liber chronicarum, fol. 256v

Александрова представа која је била заснована на њему.[71] Да је Пизанелов портрет византијског цара коришћен као предложак за западноевропске представе „егзотичних" личности, показује дрворезни портрет Мехмеда II Освајача (*El Gran Turco*) из око 1470. године (сл. 13).[72] Портретска обележја османског султана дословно су преузета с портрета Јована VIII, а шешир тог василевса на измаштаној представи турског освајача Цариграда замењен је изразито стилизованим шлемом с приказом змаја.[73] Постоје још занимљивији примери угледања на медаљон Јована VIII. Тако је с тим Пизанеловим остварењем иконографски готово истоветна дрворезна представа Мехмеда Освајача у тзв. *Нирнбершкој хроници* (*Liber chronicarum*) Хартмана Шедела Старијег (1440–1514), релативно савременој (1493) издању Хартлибове књиге о Александру (сл. 14).[74] На основу наведених примера могло би се претпоставити да је и порекло иконографије Александровог дрворезног попрсја из Хартлибове књиге последица угледања на неку представу уобличену на основу Пизанеловог медаљона. Разуме се, наведено тумачење иконографски изузетног западноевропског Александровог приказа не може се без посебних истраживања коначно и доказати, али се оно, у сваком случају, чини оправданијим од покушаја његовог довођења у било какву„генетичку" везу с минијатурама *Беоīрадске Александриде*.

* * *

У погледу костима, други „портрет" Александра Великог из *Беоīрадске Александриде* (26v)[75] јединствен је у свеукупној средњовековној иконографији тог владара (сл. 15).[76] Ипак, у византијској и српској

[71] Осим поменуте склоности раноренесансних уметника да ликове из античке прошлости одевају у савремено византијско рухо, додатни мотив за то да Александар у разматраној инкунабули буде представљен по узору на познати портрет једног византијског цара могло је бити и уверење Јохана Хартлиба да је аутор оригиналног *Романа о Александру* Евсевије из Цезареје (!), cf. Ross, *Illustrated medieval Alexander-Books*, 148, n. 26.

[72] C. Campbell, A. Chong, *Bellini and the East*, London 2005, 66–69, cat. no. 14, figs. 27–28.

[73] Занимљиво је то што биста из Националне галерије у Вашингтону, остварење радионице Андреје дел Верокија (1483–1485), приказује и самог Александра Великог с донекле сличним шлемом, украшеним представом змаја, cf. S. Poeschel, *Alexander Magnus Maximus. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexanders des Großen im Quttrocento*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23–24 (1988) 68–69, Abb. 8.

[74] *Byzantium. Faith and power*, 404, 406, cat. no. 248.

[75] Петковић, *Минијаѿуре Александријаде*, 78; Радојчић, *Минијаѿуре у срӣским Александридама*, 139–140, сл. на стр. 139; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, сл. 46; Radojčić, *Stare srpske minijature*, tab. XXXIV; Radojičić, *Aleksandrida*, сл. на стр. 58; Харисијадис, *Два рукоӣиса*, 85, сл. 14; Маринковић, *Срӣска Александрида*, 69, таб. VI; Максимовић, *Срӣске средњовековне минијаѿуре*, сл. 11; Васиљевић, *Минијаѿуре беоīрадске Александриде*, 19, сл. 6.

[76] Од примедаба претходних истраживача треба одбацити мишљење да је Александар представљен „у царској одори и пози", поткрепљено чињеницом да се минијатура налази у близини дела текста у којем се о њему говори као о цару васељене (Маринковић, *Срӣска Александрида*, 110). Светозар Радојчић је, истичући место у тексту на којем се помиње Александрово прерушавање, на његовој глави видео „чудну капу, 'перзиску кучму' – факеолиду" (Радојчић, *Минијаѿуре у срӣским Александридама*, 140; idem, *Stare srpske minijature*, 47). Такву идентификацију је, уз примедбу да је капа „попут турбана", прихватио Д. Б. Васиљевић, *Минијаѿуре беоīрадске Александриде*, 19.

уметности средњег века лако се проналазе представе које му иконографски одговарају. Тако пример који недвосмислено упућује на византијско порекло Александрове необичне капе спада у најрепрезентативније ктиторске портрете позновизантијске уметности. Као што је више пута запажено,[77] исти тип капе представљен је на портрету Теодора Метохита изнад улаза у наос католикона манастира Христа Хоре у Цариграду, насталом између 1315. и 1320/1321. године.[78] Метохитова капа се у стручној литератури углавном поистовећује с *факиолионом* (турбаном), који су, по Псеудо-Кодину, у нарочитим приликама носили византијски цар и достојанственици[79] и који се сразмерно рано помиње у писаним изворима.[80] Слично као и када је реч о „скијадиону", услед непостојања детаљнијег описа факиолиона у Псеудо-Кодиновом тексту тај се назив може користити само условно. У сваком случају, многобројни потоњи примери, посебно они из српског сликарства зрелог XIV века, сведоче о изразитој распрострањености поменутог одевног предмета.[81] Те представе истовремено су и најближе иконографске паралеле капи Александра Великог из *Београдске Александриде*.[82] Нарочиту пажњу треба обратити на

Сл. 15. Београдска Александрида, fol. 26v, „Цар Александар" (фото-документација Народног музеја у Београду)

Fig. 15. Belgrade Alexandride, fol. 26v, „Emperor Alexander" (photo-documentation of National museum in Belgrade)

једну сасвим особену иконографску целину. Највећи степен подударности према облику, а каткад и у погледу декорације, постоји између капе Александра Великог и капâ представљених на главама светих ратника у одећи византијских дворских достојанственика у композицијама Небеског двора. У назначену групу

[77] Харисијадис, *Два рукописа*, 86; Б. Радојковић, *Однос и везе старе српске белетристике и уметничких заната*, Зборник Музеја примењене уметности 9–10 (1966) 12; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 19.

[78] P. A. Underwood, *The Kariye Djami* I, New York 1966, 42–43; II, pls. 26–29 (аутор сматра да је реч о скијадиону); R. G. Ousterhout, *The art of Kariye Camii*, London 2002, 119, сл. на стр. 118. Слична капа појављује се на представи витлејемског намесника Квирина у сцени Пописа Марије и Јосифа из циклуса Христовог детињства у припрати исте цркве [Underwood, *The Kariye Djami* I, 89; II, pls. 159, 160, 162; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 206–208. Cf. и R. S. Nelson, *Taxation with representation. Visual narrative and the political field of the Karyie Djami*, Art History 22 (1999) 56–82]. Капе приказане на глави чиновника у истој сцени у Каленићу и у цркви Светог Николе у Куртеа де Арђеш представљају варијацију модела из Хоре [Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Крагујевац 2000, 226, 238–239, таб. XL, XLI, XLII, сл. а на стр. 236, сл. а на стр. 237, сл. б на стр. 237].

[79] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 159, 160, 161, 162, 163, 200, 227; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 70; eadem, *Cultural identity and dress. The case of late Byzantine court costume*, JÖB 57 (2007) 109; Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве*, 99, 107. Cf. и Ousterhout, *The art of Kariye Camii*, 119 („the turban like head-gear"). Посебно је карактеристична примедба Сирила Манга: „It comes as a schock to see the humanist scholar Theodore Metochites decked out in caftan and huge turban like a Turkish pasha" (C. Mango, *Discontinuity with the classical past in Byzantium*, in: *Byzantium and the classical tradition*, ed. M. Mullet, R. Scott, Birmingham 1981, 51).

[80] Најранији помен везан је за прославу тријумфа цара Василија I из 878. године, када је његов син Константин носио факиолион, cf. *Constantine Porphirogenitus. Three treates on imperial military expeditions*, ed. J. F. Haldon, Vienna 1990, 142, 279; Parani, *Reconstructing reality of images*, 68, n. 60.

[81] Као ознака за српске представе капа тог типа у употреби је и назив *клобук*, cf. нарочито Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве*, 92, 94.

[82] Истраживачи су већ запазили да се сличне капе могу видети на представи властеле у оквиру Страшног суда у Дечанима, на фрескама последњих псалама у припрати Леснова и Кучевишта, на главама хоровођа у сценама 17. стиха Акатиста у Дечанима и Марковом манастиру, као и на представи Понтија Пилата у сцени Јосиф моли за тело Христово у католикону манастира Зрза, cf. Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140; Харисијадис, *Два рукописа*, 86; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*. За поменуте фреске cf. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 186, таб. LV, 90, 91; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 104; Ж. Татић, Л. Мирковић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 50, сл. 49; З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980), сл. 1, 4. Капе приказане у сцени Параболе о царској свадби у Ресави (V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Ses origines et la place dans la peinture byzantine*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, dess. 1, fig. 21; Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 94, сл. 71, 72; Б. Иванић, *Царска свадба у Манасији*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 187–190, сл. 1) треба посматрати као позниу варијанту истог типа, што важи и за капе дворана у сцени Петог васељенског сабора у Љубостињи (С. Ђурић, *Љубостиња*, Београд 1985, таб. VI) и за портрете синова деспота Ђурђа Бранковића на *Есфигменској повељи* (П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, сл. 13–15, 44; Б. Цветковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови?*, in: *ΣΥΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду*, ed. И. Стевовић, Београд 2011, 349, сл. 1).

Сл. 16. Касторија, Црква Светог Атанасија, Свети Александар Солунски (цртеж: Н. Дудић)
Fig. 16. Kastoria, Church of St. Athanasios tou Mouzaki, St. Alexander of Thesalloniki (drawing: N. Dudić)

иконографских аналогија спадају капе светих ратника у тамбуру северне куполе припрате Трескавца (1334–1343),[83] светих Димитрија и Ђорђа на фасади Богородичине цркве манастира Заума (1361),[84] светог Ђорђа у Марковом манастиру (1376/1377),[85] као и оне на представама светог Александра Солунског у храму Светог Атанасија у Касторији (1383/1384)[86] и у цркви Свете Марије на Глобоком с краја XIV века.[87] Од свих наведених решењу из *Александриде* најближа је, по облику и декоративним елементима, капа светог Александра из Касторије (сл. 16),[88] а највише разлика постоји у односу на примере из Трескавца.

Некима од светих ратника из Небеског двора Александрову представу приближавају и други делови његове одеће – дворска византијска хаљина *кавадион*[89] и плашт закопчан на грудима.[90] С кавадионом и плаштом приказани су свети ратници у Зауму, као и свети Александар Солунски у поменутој костурској цркви и храму на Глобоком.[91] Последња два примера значајна су из још неких разлога. Испоставља се, наиме, да је велики антички освајач, у београдском рукопису означен као ц(а)рь алеѯандрь,[92] представљен баш као и његов свети имењак у сценама Небеског двора. Сашка Богевска, која је недавно указала на ту уистину важну иконографску подударност, предложила је и њено пажње вредно тумачење. По ауторки-

[83] Харисијадис, *Два рукописа*, 86; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 19. О поменутој тематској целини cf. Ц. Грозданов, *Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV–XV век во Трескавец*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–149; М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 111–112, сл. 33–35; С. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне припрате цркве Богородичиног Успења*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 467, 470–471, сл. 4, 6.

[84] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 106, црт. 27.

[85] Idem, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1982) 87–92, сл. 5, 7–8 (= idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 283–290, сл. на стр. 284, 288).

[86] Ту сличност посебно су нагласили S. Ćurčić, *Alexander's Tomb*, 40, и Д. Б. Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 19. Фреска светог Александра из Касторије објављивана је и коментарисана више пута, cf. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 151α, 152β; L. Grigoriadou, *L'image de la Déésis royale dans une fresque du XIVᵉ siècle à Castoria*, in: *Actes du XIVᵉ congrès international des études byzantines* II, Bucarest 1971, 47–52, fig. 2; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 100–101, сл. 115; idem, *Мали Град – Свети Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 39, сл. 22; Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 118, πιν. 12; Г. Суботић, *Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица*, Глас САНУ, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 119, сл. 12; S. Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 117–118, ill. 9.

[87] P. Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Macedonia. Art, architecture, music and hagiography*, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 101, fig. 225; Г. Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви во Охридско-Преспански регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, Струга 2004, 116, сл. на стр. 124; Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, 109–110, ill. 1.

[88] Д. Б. Васиљевић (*Минијатуре београдске Александриде*, 19) уочава да је капа из Касторије „скоро идентична" с капом из београдског рукописа. Извесне сличности Александрове представе и приказа светих ратника на сценама Небеског двора уочава и L. Grigoriadou, *L'image de la Déésis royale*, 49.

[89] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 146–166, 200, 219–220, 274; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 60–61; eadem, *Cultural identity and dress*, 106. Д. Б. Васиљевић је у Александровој хаљини препознао „сканарику", а у представама властеле на већ поменутој фресци из Леснова пронашао је и најближе паралеле (Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 19). Реч је о погрешном називу за дворску хаљину који је дуго био у употреби, али је пажљивијом анализом писаних извора доказано да се ради о забуни. Она је резултат неоснованог поистовећења дворске капе *скараниконa* из Псеудо-Кодиновог текста и средњовизантијског *скарамангиона*. О свему томе опширније: T. Dawson, *Oriental costume at the Byzantine court. A reassessment*, Byzantion 76 (2006) 102; Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима*, 146, n. 18, 19; Parani, *Cultural identity and dress*, n. 44. О хаљини типа кавадиона на портретима српске властеле cf. Б. Поповић, *Одевање и кићење*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 383–384; А. Нитић, *Тканине и костим у српском сликарству XIV и прве половине XV века – порекло и развој стила*, Ниш и Византија 2 (2004) 328.

[90] Тај веома значајни део средњовизантијског церемонијалног царског и аристократског костима (E. Piltz, *Middle Byzantine court costume*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 42, 43, 44, 45) у доба Палеолога био је резервисан само за највише достојанственике царства или најближе цареве сроднике (Parani, *Reconstructing the reality of images*, 63–65; eadem, *Cultural identity and dress*, 105–106, n. 34).

[91] Плаштове имају и личности представљене у сцени Царске свадбе у Ресави.

[92] Маринковић, *Српска Александрида*, 68.

ном мишљењу, распрострањеност представа светог Александра Солунског[93] у обличју ратника у XIV веку повезана је заправо с популарношћу Александра Великог у доба Палелога – и то нарочито у Солуну – у атмосфери блиске опасности од турског освајања.[94] То својеврсно прожимање деловало је и у супротном правцу – ликовне представе светог Александра условиле су иконографију представе Александра Великог на београдској минијатури.[95] Помисао да је снага култа светог Александра Солунског била првенствено условљена неговањем успомене на личност Александра Великог у „другом граду Царства", односно идеолошком евокацијом његовог ратничког лика због непосредне угрожености са Истока, ипак се чини претераном. Нипошто се, међутим, не сме искључити могућност да је, бар на асоцијативном или реторичком нивоу, извесна повезаност двеју личности могла да постоји – иако нам конкретна писана сведочанства о томе нису позната. Због тога не би требало сасвим одустати од претпоставке да је угледање на неку фигуру Александра Солунског, налик онима у Глобоком[96] или Касторији, могло да проузрокује особену иконографију представе Александра Великог у *Београдској Александриди*.[97] Таквом гледишту иде у прилог и чињеница да београдска представа Александра Великог подсећа на свете ратнике из Небеског двора и по ставу тела, те околност да је Александар у београдском рукопису приказан голобрад, баш као и солунски светитељ истог имена на поменутим фрескама.[98]

Сл. 17. Београдска Александрида, fol. 27ʳ, „Цар Антиох"
(фото-документација Народног музеја у Београду)
Fig. 17. Belgrade Alexandride, fol. 27ʳ, „Emperor Antioch"
(photo-documentation of National museum in Belgrade)

---

93 О култу светог Александра Солунског, заснованом на преплитању култова неколико мученика истог имена, као и о иконографији и распрострањености представа тог светитеља, најподробније пише М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 607–610.

94 О изузетној популарности Александра Великог у другом граду царства у назначеном времену најизразитије сведочи говор Манојла II из 1383. године, упућен становницима Солуна суоченим с турским захтевом да предају град. У том говору он охрабрује суграђане подсећањем на то да су потомци Филипови и Александрови [Β. Λαούρδας, *„Ὁ Συμβουλευτικὸς πρὸς τοὺς Θεσσαλονικεῖς" τοῦ Μανουὴλ Παλαιολόγου*, Μακεδονικά 3 (1955) 297.21–22; G. T. Dennis, *The reign of Manuel III Palaeologus in Thessalonica, 1382–1387, Rome 1960, 82*]. За тумачење поменутог извора и неких других примера евоцирања успомене на Александра Великог у позновизантијској епоси cf. Trahoulia, *Venice Alexander romance*, 43–45; D. Missiou, *The importance of Macedonia during the Byzantine era*, in: *Byzantine Macedonia. Identity, image and history*, 107–108; Karathanassis, *Philip and Alexander of Macedonia in literature of the Palaiologan era*, 113. Cf. такође A. Stavrou, *The Thessalonian discourse (c. 1380–1430). A synecdoche for developments in late Byzantine society*, Βυζαντιακά 30 (2012–2013) 243–256. Недавно је с примерима Манојлових позивања на Александрово јунаштво повезан и настанак *Романа о Александру* у стиховима из 1388. године, cf. Matzukis, *The Alexander romance in the Codex Marcianus 408*, 109–117.

Када се говори о евоцирању Александрових војних успеха на Истоку у контексту византијског „страха од Турака", не би требало прескочити ни једно занимљиво сведочанство о коришћењу „мита о Александру" на противничкој страни. Наиме, кардинал Исидор, бивши митрополит кијевски, у писму папи Николи V (1447–1455) од 6. јула 1453. године наводи да је Мехмед Освајач захтевао да му се читају одломци из живота Александра Великог на грчком, латинском и арапском језику. Cf. *La caduta di Constantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, ed. A. Pertusi, Milano 1976, 78/79; Н. Радошевић, *У ишчекивању краја – византијска дворска реторика прве половине XV века*, ЗРВИ 43 (2006) 65.

95 Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, 124–125.

96 Карактеристично је то што је у овој цркви од неколицине светих ратника једино свети Александар представљен у одећи дворског достојанственика, што показује да је такво светитељево обличје у извесном смислу постало његово иконографско обележје, независно од композиције Небеског двора, у оквиру које је изворно формулисано.

97 Да иконографску сличност фреске из Касторије и београдске минијатуре не би требало доводити у везу са чињеницом да је реч о представама имењака, сматра S. Ćurčić, *Alexander's Tomb*, 41.

98 Треба, осим свега наведеног, подсетити на неке друге примере иконографског повезивања хришћанских светитеља и њихових паганских имењака. Тако је чињеница да је свети Меркурије приказиван с ратничким шлемом објашњива „позајмицом" из иконографије римског бога Меркура (Марковић, *О иконографији светих ратника*, 581; idem, *Свети ратници у Ресави. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, ed. М. Пантић, Деспотовац 1995, 205–206). Иако није реч о истим именима, треба поменути и представе светог Јована Богослова, будући да има извесног основа за тврдњу да је његова физиономија уподобљена оној на античким Сократовим портретима, cf. J. Prolović, *Socrates and St. John the Apostle. The interchangeable similarity of their portraits*, Зограф 35 (2011) 1–18. Наведени примери, истина, сведоче о преузимању иконографских образаца у супротном смеру, од паганске иконографије према хришћанској, а

Посебна занимљивост минијатурне представе Александра Великог у *Беоīрадској Александриди* јесте и прстен у десној руци. То је један од сасвим ретких приказа тог типа накита[99] у српској средњовековној уметности. Прстење није имало значај инсигније, па је разумљиво што није сликано на портретима владара, а на властеоским портретима, где поменута околност није чинила сметњу, оно се не појављује вероватно због магијског карактера који му је приписиван.[100] По свему судећи, на београдској минијатури прстен има управо такво значење. Наиме, у *Срūској Александриди* приповеда се о томе како је Александар, прерушен у поклисара приликом посете Дарију, у тренутку када је постојала опасност да персијски цар схвати да је реч о македонском владару, извадио из тоболца „прстен египатске царице Клеопатре, који у Троји беше добио“, а чијим је дејством његов носилац постајао невидљив.[101] Александар, међутим, прстен није ставио на прст, већ га „задржа у руци, желећи да искуша Даријеву малодушност“.[102] Сагласно тексту, на београдској минијатури прстен је представљен управо у руци. Вероватно су због тога његове димензије неприродно увећане, како би магични предмет био видљивији посматрачу. На основу приказа прстена могло би се закључити да су при илустровању београдског рукописа у обзир узимани неки особени детаљи из текста романа. С друге стране, у формалном смислу, сцене Небеског двора намећу се још једном као одговарајући упоредни примери – положај Александрове руке и прстена веома подсећа на представе светих ратника дворјана који држе церемонијалне штапове.

Већина претходних иконографских запажања односи се и на портрет цара Антиоха (27^{r}),[103] упркос извесним разликама у појединостима (сл. 17). Капа тог владара по облику подсећа понајвише на примере из Леснова,[104] а карактеристичан начин на који је приказан његов плашт, као и две уске хаљине у које је одевен, ту представу сасвим приближавају светим ратницима из цркве Светог Атанасија у Касторији.[105]

Сл. 18. Беоīрадска Александрида, fol. 27^{v}, „Цар Сенхос“ (фоūо-докуменūација Народноī музеја у Беоīраду)
Fig. 18. Belgrade Alexandride, fol. 27^{v}, „Emperor Antioch“ (photo-documentation of National museum in Belgrade)

Према свему наведеном, може се закључити да су Александар Велики и цар Антиох у *Беоīрадској Александриди* приказани у обличју позновизантијских дворских достојанственика. Стога је погрешно, као и при тумачењу иконографије светих ратника насликаних у оквиру Небеског двора или последњих псалама, на представама двојице владара препознавати ношњу српског племства, што је често чињено.[106]

Коначно, поводом Александровог иконографског обличја намеће се још и питање његовог евентуалног односа према тексту романа. Поменути иконографски проблем запазио је још Светозар Радојчић. Тај угледни аутор сматрао је да је представа македонског владара усаглашена са описом његовог костима у епизоди дочека царице Олимпијаде, где се саопштава да је Александар био „у финичанском крзну“, а „на глави му

не обрнуто, као када је реч о претпостављеној повезаности светог Александра и Александра Великог, где је особено светитељско обличје могло да послужи као предложак за формулисање представе паганског владара. С друге стране, наведено тумачење порекла Александрове иконографије у београдском рукопису могла би да релативизује готово истоветна минијатурна представа „цара Антиоха“ (cf. infra), чија се веза са иконографијом ратника из Небеског двора не може објашњавати његовим именом.

99 О српском средњовековном прстењу cf., на пример, Радојковић, *Накиū код Срба*, passim; Б. Иванић, *Прсūење срūске средњовековне власūеле. Збирка Народноī музеја у Беоīраду*, Београд 1998 (са старијом литературом).

100 Радојковић, *Накиū код Срба*, 208. Ипак, на постхумном портрету у цркви Светог Ђорђа у Полошком (1343–1345) Јован Драгушин носи прстен, cf. Ђорђевић, *Зидно сликарсūво срūске власūеле*, 148, сл. у боји 11, сл. 37.

101 *Роман о Александру*, 112. Cf. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, 158.

102 *Роман о Александру*, 112.

103 Петковић, *Минијаūуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. XCVI/2; Радојчић, *Минијаūуре у срūским Александридама*, 140; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 48; Харисијадис, *Два рукоūиса*, 85, сл. 15; Маринковић, *Срūска Александрида*, 69, таб. VII; Васиљевић, *Минијаūуре беоīрадске Александриде*, 20, сл. 7.

104 Габелић, *Манасūир Лесново*, 186, Таб. LV, 90, 91.

105 Cf. n. 86.

106 За такво тумачење cf. Радојчић, *Минијаūуре у срūским Александридама*, 139–140; idem, *Stare srpske minijature*, 46; idem, *Улоīа анūике у сūаром срūском сликарсūву*, in: idem, *Одабрани чланци и сūудије*, Београд – Нови Сад 1982, 72; Радојковић, *Накиū код Срба*, 16; С. Габелић, *Предсūаве св. Даде и св. Говделаја*, ЗНМ 18/2 (2007) 34, n. 30; Цветковић, *Есфиīменска ūовеља десūоūа Ђурђа Бранковића*, 362 (аутор с правом наглашава да за свете ратнике у сценама Небеског двора „не треба рећи да су одевене у властеоски костим, иако насликана одећа заиста следи крој и врсту одежди које је у то време носило племство“, али за костиме из *Александриде* сматра да су „одраз стварних обичаја на дворовима“).

Сл. 19. Београдска Александрида, fol. 35ᵛ, непрепознати владар (фото-документација Народног музеја у Београду)
Fig. 19. Belgrade Alexandride, fol. 35ᵛ, unidentified ruler (photo-documentation of National museum in Belgrade)

беше велика персијска капа са нојевим перјем, на капи дијадема Клитерве, амастронске царице".[107] За наведени закључак, чини се, ипак нема довољно основа. Друго место из *Александриде*, међутим, опис костима из епизоде Александровог прерушавања у писмоношу, где се помињу „персиско одело, преко њега феничански плашт", а на глави „македонски клобук с аспидиним роговима и златним печатима",[108] садржи више појединости које би могле да упућују на везу текста и слике, као када је реч о епизоди с магичним прстеном. Тако би „персијско одело" могло да се односи на кавадион, а на минијатури је, како се у тексту наглашава, приказан и плашт, иако нема разлога да се он препозна као „фенички". У крајњем случају, златне детаље на капи који су познати на основу предратног описа Светозара Радојчића[109] можда треба повезати са златним печатима „македонског клобука са аспидиним роговима". Дакле, постоји извесна вероватноћа да се у представљању Александра Великог минијатуриста ослањао на текст романа. Ипак, у питању је могло бити само прилагођавање познате иконографске формуле – представе позновизантијског дворског достојанственика – а не доследно праћење одговарајућег дела романа. Такво тумачење, уосталом, потврђује и околност да је костим цара Антиоха, чији опис у тексту не постоји, истог типа као и Александров.

* * *

Представе цара Сенхоса (27ᵛ, сл. 18)[110] и неидентификованог цара на листу 35ᵛ (сл. 19)[111] треба сагледавати у истом иконографском контексту као и претходно разматране минијатуре. Иако су поједини аутори били склони томе да круне поменутих владара – отворене и с готичким украсима у виду кринова – протумаче као знак западњачког карактера минијатура *Београдске Александриде*,[112] византијско порекло тих инсигнија такође је несумњиво. Пример који речито потврђује ваљаност таквог гледишта јесте минијатурни портрет Ивана Асена, сина бугарског цара Ивана Александра, у *Лондонском четворојеванђељу* (1355–1356).[113] Као и двојица царева из београдског рукописа, младић је одевен у хаљину типа кавадиона, а на глави носи отворен венац са три плочице. И венац деспота Константина, царевог зета, подједнако је важан компаративни пример за анализу крунâ двојице царева из *Београдске Александриде* (сл. 20).[114] При томе је од велике важности чињеница да венци представљени у *Лондонском четворојеванђељу* – са четири *камариона*, од којих се виде чеони и два бочна – одговарају опису деспотског *стематогириона* у Псеудо-Кодиновом трактату.[115] Такав венац, с додатком препендулија, носи и Јован Драгушин на постхумном ктиторском портрету у цркви Светог Ђорђа у Полошком (сл. 21), али су његови камариони краћи од оних у *Лондонском четворојеванђељу* и *Београдској Александриди*. С друге стране, тај пример београдској минијатури приближава сасвим слична бисерна декорација.[116]

107 *Роман о Александру*, 163; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140; idem, *Stare srpske minijature*, 47.

108 *Роман о Александру*, 160. Б. Радојковић сматра да је наведени „македонски клобук са печатима" заправо „типичан украс за главу у XIII и XIV веку у Дубровнику и српским земљама" (*Накит код Срба*, 16).

109 Radojčić, *Stare srpske minijature*, 47 („Kapa, crvena, plava i zlatna, kosa riđa, plašt zeleno plav sa crvenim ornamentom, haljina crvena, ornamenti i pojas zlatni").

110 Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. XCVII/1; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140; Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, сл. 1 у додатку; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 47; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 16; Маринковић, *Српска Александрида*, 69, таб. VIII; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 20, сл. 8.

111 Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. CII/2; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 20; Маринковић, *Српска Александрида*, 70, таб. XII; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 22, сл. 12.

112 Харисијадис, *Два рукописа*, 86; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 20, n. 66.

113 Л. Живкова, *Четвероевангелието на цар Иван Александър*, София 1980, таб. II. Сличност је већ уочила М. Харисијадис, *Два рукописа*, 86.

114 Живкова, *Четвероевангелието на цар Иван Александър*, таб. I.

115 Код Псеудо-Кодина, међутим, четири камариона помињу се као инсигнија оног деспота који је уједно био и царев син, а у вези с царевим зетом говори се само о једном камариону (Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 275; Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, 86), док су на Константиновом венцу, иако је он био зет Ивана Александра, приказана њих четири. О инсигнијама деспота cf. Piltz, *Le costume official des dignitaires byzantins*, 13–14; Габелић, *Манастир Лесново*, 115–116; Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 86.

116 Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, сл. у боји 11, црт. 37; Ц. Грозданов, Д. Ќорнаков, *Историските портрети во Полошко (I)*, in: Грозданов, *Живописот на Охридската архиепископија*, 125, 131, сл. на стр. 123, 124; Д. Ќорнаков, *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*, Скопје 2006, 35, сл. на стр. 38, 45.

Сл. 20. Лондон, Британска библиотека, Четворојеванђеље цара Јована Александра (Add. MS 39627), fol. 2ᵛ, десйош Консшаншин, дешаљ
Fig. 20. London, British Library, Tetraevangelia of Tzar Ivan Alexander (Add. MS 39627), fol. 2ᵛ, despot Constantine, a detail

Сл. 21. Црква Светоī Ђорђа у Полошком, йоршреш Јована Драīушина, дешаљ
Fig. 21. The Church of St George in Pološko, portrait of Jovan Dragušin, a detail

Истина, украси у виду љиљана на крунама поменуте двојице царева из београдског рукописа представљају одступање од венца типа стематогириона. Реч је, разуме се, о декоративном детаљу који није типичан за византијску инсигнолошку традицију,[117] али је западњачки утицај што га он изражава могао бити само посредан, а никако пренет путем неког предлошка таквог порекла. Наиме, намеће се помисао да је у питању још један пример сликарске импровизације, на известан начин повезан с хетерогеношћу инсигнолошких обичаја у српској средини. Иако је, као што је добро познато, српски средњовековни владарски костим био заснован на одговарајућим византијским обрасцима, на неколико портрета уочавају се одступања од савремених или старијих византијских примера. Поједини српски владари представљани су са отвореним крунама, неретко готички стилизованим, с тролисним украсима (криновима).[118] Те инсигнолошке особености српске дворске средине могле су да наведу минијатуристу да типично византијске стематогирионе украси типично готичким апликацијама. Уосталом, то што је на круни непрепознатог цара приказан само један љиљан сведочи о непостојању жеље да се прецизно прикаже готичка круна, што потврђује

[117] Тачније речено, у византијској уметности не приказују се готички стилизоване круне, али су се љиљани, како саопштава Псеудо-Кодин, могли налазити и на царским крунама, cf. Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 195; Б. Поповић, *Сйојени орнаменши на йредсшавама одеће у сликарсшву и на злашовезу средњовековне Србије и Византије у йозном йериоду*, Иконографске студије 2 (2008) 175.

[118] Том проблему посебну пажњу посветио је Д. Војводић, *Срйски владарски йоршреши у манасширу Дуљеву*, Зограф 29 (2002–2003) 151–152. С круном поменутог типа приказан је млади краљ Душан на портрету у цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији [В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка йашријаршија*, Београд 1990, сл. 130; Б. Тодић, *Срйске шеме на фрескама XIV века у цркви Светоī Димишрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 136, 137, сл. 9], а сасвим су сродног облика готичке круне на ктиторским портретима краља Стефана Дечанског и младог краља Душана из цркве Светог Стефана манастира Дуљева у Паштровићима (Војводић, *Срйски владарски йоршреши у манасширу Дуљеву*, 151, сл. 1, 2, црт. 2, 4, 6). Треба поменути, иако немају готичке украсе, отворене круне краља Стефана Дечанског и младог краља Уроша на Лози Немањића у Дечанима (*ibid.*, сл. 6), као и оне на портрету краља Марка у цркви Светих арханђела у Призрену (С. Радојчић, *Поршреши срйских владара у средњем веку*, Београд 1997², таб. 54) и на портретима кнеза Лазара у Раваници (*ibid.*, таб. 55) и Љубостињи (Ђурић, *Љубосшиња*, таб. IV, сл. 27). Отворене круне носили су и поједини српски деспоти. На пресликаном портрету у параклису Светих врача у Ватопеду с таквом круном представљен је деспот Јован Угљеша, а носио ју је, судећи по икони из Хиландара, такође ретушираној, и деспот Тома Прељубовић. Са отвореним крунама готово редовно су сликани деспоти Стефан Лазаревић и Ђурађ Бранковић, cf. Војводић, *Владарски йоршреши срйских десйоша*, 87–88 (с литературом). Тролисни украси на крунама срећу се и на многим портретима српских владара на новцу и повељама (С. Димитријевић, *Средњовековни срйски новац*, Београд 1997, кат. бр. 5, 7–10, 12–13, 15–18, 41; Војводић, *Срйски владарски йоршреши у манасширу Дуљеву*, сл. 5). Осим на портретима владара, готички стилизоване круне приказују се и на портретима српских владарки и властелинки [Димитријевић, *Средњовековни срйски новац*, кат. бр. 33–40; Д. Војводић, *О живойису Беле цркве каранске и савременом сликарсшву Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 147, сл. 8, 9; Радојковић, *Ушицај евройских умешничких йраваца*, 181; Б. Цветковић, *Прилоī најсшаријој исшорији цркве у Јошаници*, Зограф 24 (1995) 72, сл. 3–4], те на представама појединих светих жена (Г. Суботић, *Црква Светоī Консшаншина и Јелене у Охриду*, Београд 1971, 52, сл. 41; Радојковић, *Накиш код Срба*, 33, сл. 16d).

и начин на који су љиљани аплицирани на венац – без „органске" везе с камарионима.[119]

Склоност минијатуристе према импровизацији – пре него доказ о постојању западњачких утицаја на иконографију београдског рукописа – открива и представа царице Кандакије (34ʳ, сл. 22).[120] Царичин венац, посут бисерима, има три веома високе плочице зашиљених врхова. Занимљиво је то што се једна круна те владарке помиње у *Српској Александриди*. Између осталих дарова које је Александар добио из њене ризнице помиње се и „венац … с великим камењем и многоценим бисером", намењен „царевој" жени Роксани.[121] Сличност између описа и представљене круне очигледна је – реч је управо о „венцу" искићеном бисерима. Ипак, ова подударност не представља поуздан доказ да је минијатуриста имао у виду наведени опис када је сликао портрет етиопске владарке јер се бисери појављују и на претходно разматраним представама двојице царева са стематогирионима. Заправо, та сличност, као и чињеница да су у сва три примера у питању венци са четири плочице, упућује на претпоставку да је Кандакијина круна само нешто измењена верзија оних с представа поменуте двојице владара.[122] Поред различитог облика плочица Кандакијиног венца у односу на њихове, та владарка је и изостављањем појаса учињена иконографски другачијом од поменутих мушких представа, с којима дели сличности у погледу облика и декорације хаљине и плашта.[123]

Сл. 22. Београдска Александрида, fol. 34ʳ, „царица Кандакија" (фото-документација Народног музеја у Београду)
Fig. 22. Belgrade Alexandride, fol. 34ʳ, „Empress Kandakia" (photo-documentation of National museum in Belgrade)

И владарка на *verso* страни листа 74[124] одевена је у костим византијског порекла, а на основу појединих иконографских детаља тај „портрет" лако је сместити у контекст српске средњовековне уметности.[125]

119 То, међутим, није оправдање да се на глави цара Сенхоса препозна „фантастична круна", како је то учинио В. Р. Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78.

120 Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. XCVII/2; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140; Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, сл. 3 у додатку; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 51; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 17; Маринковић, *Српска Александрида*, 69, таб. IX; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, сл. 115; Васиљевић, *Минијатуре београдскеАлександриде*, 20–21, сл. 9.

121 *Роман о Александру*, 153.

122 Кандакијина круна не наликује устаљеном типу те инсигније на портретима позновизантијских и српских владарки, приказиване обично с веома високим и зупчастим ободом, а одређенија сродност не постоји ни са оним већ наведеним (cf. n. 118), у понечему необичнијим примерима отворених венаца са српских средњовековних женских портрета. О типовима византијске женске круне cf. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 30, pl. 32; V. Russeau, *Emblem of an empire. The development of the Byzantine empress's crown*, Al-Masāq 16 (2004) 5–15. О дијадемама и другим оглављима византијских племкиња cf. M. Emmanuel, *Hairstyles and headdresses of empresses, princesses, and ladies of the aristocracy in Byzantium*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 113–120. Cf. и eadem, *Some notes on the external appearance of ordinary women in Byzantium. Hairstyles, headdresses. Texts and iconography*, Byzantinoslavica 56/4 (1995) 769–778.

123 То што се, како сматрамо, на представи царице Кандакије не појављује типолошки препознатљив женски костим не мора бити у супротности са сродностима кроја њене хаљине с хаљинама представљеним на портретима властелинки из Велућа и Богородичине цркве у Преспи, што запажа Васиљевић (*Минијатуре београдске Александриде*, 21), те са сличношћу Кандакијиних наушница у виду три низа висећих бисера са оним које носе владарка у Рамаћи, по најновијој претпоставци Јелена Палеолог, жена деспота Лазара Бранковића (Т. Стародубцев, *О времену живописања цркве у Рамаћи*, in: *Пад српске деспотовине 1459. године*, ed. М. Спремић, Београд 2011, 160–161, 167–168, сл. 8), и деспотица Јерина Бранковић и њене ћерке Мара и Кантакузина на *Есфигменској повељи* (Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, сл. 10, 11, 12, 14; Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, таб. 64; Цветковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића*, 348– 349, сл. 1). Слично томе, иако су облик и декорација Кандакијине круне вероватно резултат сликаревог слободнијег приступа, не треба изоставити поређење те инсигније с донекле сличном круном поменуте владарке из Рамаће.

124 Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 79; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. C/2; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140, сл. на стр. 139; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 52; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 28; Маринковић, *Српска Александрида*, сл. 20, таб. XX; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 26, сл. 20.

125 Тако облик и положај царичиног вела одговарају онима који се појављују на неколико портрета српских владарки и властелинки. У досадашњим анализама већ су уочене сличности с веловима кћерки жупана Петра Брајана у Белој цркви каранској (Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 140; Харисијадис, *Два рукописа*, 86) и севастократорке Владиславе у Псачи (*ibid.*, 86; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 26). Карактеристично је то што су велови приказани и на представама владарки у венецијанском византијском рукопису *Романа о Александру* (Xyngopoulos, *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand*, pl. 20, 49, 107, 171, 186, 190, 192, 193, 194, 197–203, 206, 209, 210, 213, 214, 234, 239, 241, 244, 246, 247), али ту околност не сматрамо нарочито значајном за проучавање иконографије минијатуре из београдског рукописа. На наведеним примерима веo је ношен испод круне, а на портрету царице из *Александриде* он прекрива неку врсту високе капе чији је горњи обод изведен у облику ужета.

С друге стране, хаљина и шешир цара Пора (74^{r})[126] веома се разликују од ношње ликова који му претходе. Будући знатно оштећен, облик шешира индијског владара може се само наслутити. Византијско иконографско порекло те минијатуре, међутим, несумњиво је.[127] За костим непрепознатог цара на листу 81^{r},[128] пре свега за необичну високу владареву капу, не могу се пронаћи одговарајуће аналогије. Сличан закључак важи и за представу пророка Давида (82^{v}).[129] Колико је сама његова појава у рукопису нејасна, будући да за њу не постоји упориште у тексту *Александриде*,

Сл. 23. Беоīрадска Александрида, fol. 34^{v}, Александрова īозба, музичари (фоīо-докуменīација Народноī музеја у Беоīраду)
Fig. 23. Belgrade Alexandride, fol. 34^{v}, Alexander's feast, musicians (photo-documentation of National museum in Belgrade)

толико је необичан и костим у којем је приказан – београдска минијатура цара Давида ни по чему није повезана с познатим представама тог старозаветног краља и пророка. Стога је његово обличје најисправније тумачити као пример фантастичне иконографије. У основи подударан закључак намеће се и када је реч о представи цара на листу 81^{v}.[130]

* * *

Заокружујући гледиште о византијском пореклу иконографских решења минијатура *Беоīрадске Александриде*, пажњу укратко морамо задржати и на две-

---

За разлику од Кандакије, непрепозната царица не носи огртач. То је послужило као аргумент за претпоставку да је у питању царица Клитемнештра, жена цара Пора (Маринковић, *Срīска Александрида*, 108; Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 26), али се чини да није реч о детаљу употребљивом за поуздану идентификацију. Слично томе, не може се безрезервно прихватити ни претпоставка да је реч о амазонској царици Клитерви (Маринковић, *Срīска Александрида*, 108). Најбоље је стога питање царичине идентификације оставити отвореним.

[126] Петковић, *Минијаīуре Александриде*, 79; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 45; Харисијадис, *Два рукоīиса*, 85, сл. 27; Маринковић, *Срīска Александрида*, 71; Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 25–26, сл. 19.

[127] Једна од претпоставки (Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 25) јесте да је тај шешир био сличан шеширима приказаним на фрескама Учитељства светих отаца из Леснова (Габелић, *Манасīир Лесново*, таб. XXXIX, 75–77) и оним на сценама Акатиста у Марковом манастиру (G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* IV, Paris 1969, pl. 124) и Дечанима (Тодић, Чанак-Медић, *Манасīир Дечани*, сл. 284). Разуме се, ти уочени упоредни примери само су неки од многобројних, јер су с таквим шеширима у византијском сликарству по правилу приказивани хоровође и појци (N. K. Moran, *Singers in late Byzantine and Slavonic painting*, Leiden 1986; Parani, *Reconstructing reality of images*, 70, pls. 24, 77m; eadem, *Cultural identity and dress*, 108, n. 45). Подједнако је, чини се, могуће да је на глави индијског цара Пора представљен други тип шешира, донекле сличан описаном, али нешто једноставнијег облика. Његов је обод пљоснат и округао, а врх му је купаст и заобљен (Parani, *Reconstructing reality of images*, pl. 77o). Таква могућност нарочито се чини вероватном ако се у обзир узме источњачко порекло личности које га носе у српском средњовековном сликарству. Наиме, у већ поменутом циклусу Богородичиног акатиста у Марковом манастиру с таквим шеширима приказани су грађани Вавилона у оквиру сцене Повратак мудраца у Вавилон [Татић, Мирковић, *Марков манасīир*, 49, сл. 44; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 186; Б. Кнежевић, *Примери ношње исīочњачкоī īорекла у срīском сликарсīву XIV века*, Вардарски зборник 5 (2006) 32, сл. 17]. Између костима на минијатурној представи цара Пора и оног на фресци из Марковог манастира постоји још сличности. Вавилонац такође има кафтан без појаса, са завршетком звонастог облика, а разлика је у томе што је на фресци из Марковог манастира представљена и *ламīаца*, хаљина с рукавима који падају са рамена. Слични шешири приказани су, рецимо, и на фрескама Матеича и Дечана [Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 185 (А), 5.7], као и на сцени Прогона јеретика у *Манасијевој хроници* (И. Дуйчев, *Миниатюрите на Манасиевата летопис*, София 1962, сл. 37).

[128] Петковић, *Минијаīуре Александријаде*, 79; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. IC/2; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 49; Харисијадис, *Два рукоīиса*, 85, сл. 29; Маринковић, *Срīска Александрида*, 72; Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 26–27, сл. 21.

[129] Петковић, *Минијаīуре Александријаде*, 79; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. CIII/2; Радојчић, *Минијаīуре у срīским Александридама*, 140; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 50; Харисијадис, *Два рукоīиса*, 85, сл. 32; Маринковић, *Срīска Александрида*, 71, таб. XXIV; Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 28, сл. 24.

[130] Петковић, *Минијаīуре Александријаде*, 79; Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, сл. 43; Харисијадис, *Два рукоīиса*, 85, сл. 30; Маринковић, *Срīска Александрида*, 72, таб. XXII; Максимовић, *Срīске средњовековне минијаīуре*, сл. 114; Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 27, сл. 22. Костим тог цара само је донекле усаглашен с већином примера из *Беоīрадске Александриде*. За разлику од хаљине типа кавадиона, појаса и огртача, царев шешир представу јасно разликује од претходних. Колико је нама познато, осим једног примера, задовољавајућих аналогија нема. Донекле сличне шешире, са централним купастим обликом око којег шиљате траке формирају обод, носе неки од приказаних учесника у поменутој дечанској сцени Зидања Вавилонске куле (Тодић, Чанак Медић, *Манасīир Дечани*, сл. 348). Ипак, пример из *Александриде* нешто је сложенијег облика, а подударности нема ни у погледу декорације.

Сл. 24. Београдска Александрида, fol. 35r, Александрова гозба (фото-документација Народног музеја у Београду)
Fig. 24. Belgrade Alexandride, fol. 35r, Alexander's feast (photo-documentation of National museum in Belgrade)

ма наративним минијатурама које су у литератури тумачене као најизразитији докази западноевропског карактера појединих делова ликовног украса рукописа. Сцена *Александрове гозбе* (35r),[131] уз приказ музичара на претходном листу (34v),[132] готово је усамљена представа профане световине у српској средњовековној уметности (сл. 23–24).[133] Тај минијатурни „диптих" Светозар Радојчић изричито је означио као западноевропски по духу,[134] а Драгослав Б. Васиљевић је, у прилог таквом тумачењу, изнео мишљење да се западњачки елементи могу уочити и на архитектонској кулиси – то су наводни романски прозори представљене грађевине – закључивши да начин на који је минијатура приказана „одговара западњачкој иконографији".[135] Оваквом тумачењу, међутим, противе се иконографске одлике (шешири ратника) и композициона структура сцене. Формално, по фронталности приказа и обележјима сликане архитектуре, представа у основи одговара многим византијским и српским сценама обеда, попут Тајне вечере или Свадбе у Кани. Истина, по стилским одликама, превлађивању цртежа и сведености сликарског израза разматрана минијатура донекле подсећа на поједина остварења западњачког порекла – минијатуре гозби у поменутом париском рукопису *Књиге о Јову* (fol. 9v, 19r, сл. 25)[136] – као што је већ запажено.[137] Ипак, сличности између њих испољене су пре у подједнако израженој невештини илуминатора него у јединственом западњачком стилском изразу. То недвосмислено показују изразите разлике између преосталих минијатура двају рукописа, што сасвим онемогућава њихово непосредније међусобно повезивање.

---

[131] Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. XCVIII/2; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 141 и сл. на истој страни; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 18; Маринковић, *Српска Александрида*, 70, таб. XI; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 22–23, сл. 11; С. Бојанин, *Гозба*, in: *Лексикон српског средњег века*, 118; idem, *Забаве и световине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Београд 2005, 304–305, сл. 4а.

[132] Д. Костић, *Старост епског песништва нашег*, Јужнословенски филолог 13 (1933) 72–73, црт. на стр. 73 (део минијатуре); Петковић, *Минијатуре Александријаде*, 78; idem, *Le roman d'Alexandre illustré*, 342, tav. XCVIII/1; Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, 141, сл. на стр. 140; Харисијадис, *Два рукописа*, 85, сл. 19; R. Pejović, *Instruments de musique dans l'art serbo-macedoniene et byzantin*, in: *Actes de XII Congrès internationale des études byzantines* II, Belgrade 1964, 598, fig. 5 (копија); Маринковић, *Српска Александрида*, 69, таб. X; Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама српских рукописа*, ЗЛУМС 16 (1980) 104–105, 108–109, 110, 112–113, 115, 116, 117, 120; eadem, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 38, 68, 70, 71, 72, 80, 101, 102, 111, 113, 115, 124, 127, 138, сл. 87; Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 21–22, сл. 10, 10а (копија); Цветковић, *Музички инструменти*, 421, 422, in: *Лексикон српског средњег века*; idem, *Скомрах*, in: *ibid.*, 673; Бојанин, *Гозба*, 118; idem, *Забаве и световине*, 304–305, сл. 4б; R. Pejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd 2005, 31, sl. 18 (копија).

[133] Очекивано, други пример нешто је друкчије решена минијатура исте тематике у софијском рукопису *Српске Александриде* (*Софијска илустрована Александрида*, 63', таб. у боји VI у прилогу). Како је познато на основу писаних сведочанстава, таква врста забаве, али и забава уопште, била је оштро критикована у круговима средњовековног клира. У складу с тим податком, а с обзиром на профану садржину и чињеницу да сцена припада наративу античког порекла, минијатура гозбе из *Београдске Александриде* може се схватити и као пример „јелинског пировања", које се критикује у неколико црквених извора. О том појму и његовом значењу cf. С. Бојанин, *Средњовековна световина између приватног и јавног*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, 257.

[134] „Slika gozbe Aleksandrove prikazana je međutim sasvim prema laičkoj ikonografiji zapadnjačke viteške primenjene umetnosti, – ova minijatura kao da je kopirana sa kakve tkanine iz XIV veka na kojoj su prikazane zabave plemića" (Radojčić, *Stare srpske minijature*, 47).

[135] Васиљевић, *Минијатуре београдске Александриде*, 23.

[136] Velmans, *Le Parisinus Grecus 135*, fig. 11, 21. О том занимљивом рукопису у последње време доста је писано, а посебно занимање побудило је питање порекла минијатуриста, cf. J. M. Andrews, *Imagery in the aftermath of the Crusades. A fourteenth-century illustrated commentary on Job (Paris, B. N., ms. graecus 135)*, PhD dissertation, University of California 2002; *Byzantium. Faith and power*, 63, cat. no. 33; C. Alcalay, *Le Parisinus graecus 135: Un hommage à Jean Cantacuzène? Étude historique d'un Livre de Job du XIVe siècle*, Byzantion 78 (2008) 405–480; St. Papadaki-Oekland, *Byzantine illuminated manuscripts of the Book of Job. A preliminary study of the miniature illustrations. Its origin and development*, Athens 2009, 401–404; K. Linardou, *Notes on a milking scene in Parisinus Graecus 135*, in: *Animals and environment in Byzantium (7th–12th c.)*, ed. I. Anagnostakis, T. G. Kolias, E. Papadopoulou, Athens 2011, 235–243; eadem, *New visions of old meanings. Paris. gr. 135 and some Anti-Latin visual implications*, in: *Images of the Byzantine world. Visions, messages and meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, ed. A. Lymberopoulou, Ashgate 2011, 169–184. По нашем мишљењу, оправданији је закључак да су рукопис илуминирали западноевропски мајстори, а не византијски уметници који су се прилагођавали западњачким предлошцима.

[137] Харисијадис, *Два рукописа*, 88

За групу музичара, други део представе гозбе у *Беоīрадској Александриди*, формално-иконографски најсроднији примери могу се лако пронаћи у корпусу црквеног сликарства византијског културног круга. У целини гледано, та минијатура показује највише блискости с представом музичара у сценама последњих псалама из параклиса Преображења у Рилском манастиру (1334–1335), задужбини Душановог протосеваста Хреље.[138] Сродност се испољава у саставу оркестра, који сачињавају свирачи лире, псалтериона, бусина, рогова и бубњева,[139] а карактеристично је то што и у Рили и у београдском рукопису свирачи жичаних инструмената седе, док је разлика у висини „дувача" наглашена.[140] Упркос овој зависности од уобичајених образаца из црквеног сликарства, степену документарности минијатуре музичара поклоњено је велико поверење и изнето је мишљење да је реч о приказу инструмената „који су могли да буду у употреби на српском двору тога доба".[141] Не одбацујући у потпуности такво тумачење, истакли бисмо у први план могућност да је минијатура заправо илустрација одговарајућег дела текста *Срīске Александриде*. Наиме, иако се не може поуздано утврдити која је гозба из романа приказана,[142] чињеница је да се на неколико места у тексту помињу управо они инструменти који се појављују на минијатурној представи музичара. То се чини у делу романа у којем се описује како је Александар лукавством преплашио Кумане наредивши „да се свуд около запале многе ватре, да затрубе многогласне трубе, ударе бубњеви и праскавице",[143] као и у опису заседе коју је Александрова војска приредила Атињанима на Виталијском пољу, када су се опет чули звуци труба, бубњева и „праскавица."[144]

Сл. 25. Париз, Национална библиоīека, Књиīа о Јову (Paris. gr. 135), fol. 9ᵛ
Fig. 25. Paris, Bibliothèque nationale de France, Book of Job (Paris. gr. 135), fol. 9ᵛ

---

[138] Л. Прашков, *Хрелъовата кула*, София 1973, сл. 63–68. На сличност је указао Д. Б. Васиљевић, *Минијаīуре беоīрадске Александриде*, 22.

[139] Те инструменте препознала је Р. Пејовић, *Предсīаве музичких инсīрумената на минијаīурама,* 104–105, 108–109, 110, 112–113, 115, 116, 117, 120; eadem, *Предсīаве музичких инсīрумената у средњовековној Србији*, 38, 68, 70, 71, 72, 101, 102, 111, 113, 115, 123–124, 127, 138; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 46, 88, 90, 95, 96, 97, 101, 110, 111, 113, 122, 128, 188, 189, 194, 195, 196, 197, 202, 213, 215, 216, 273, 289.

[140] У досадашњим истраживањима *Беоīрадске Александриде* одговарајућа пажња није посвећена натписима на минијатури музичара. У њеном горњем регистру исписано је: праскавицє, а у доњем: глꙋмци (Маринковић, *Срīска Александрида*, 69). Појам *īлумац* се у српским средњовековним изворима употребљава у значењу знатно ширем од данашњег. У *Номоканону* се та реч користи за означавање целог низа забављача, укључујући и музичаре (Бојанин, *Забаве и свеīковине у средњовековној Србији*, 261–278; П. Марјановић, *Глумац*, in: *Лексикон срīскоī средњеī века*, 117). Извесно је да на минијатури у *Беоīрадској Александриди* поменути натпис именује свираче жичаних и свираче ударачких инструмената поред којих је и исписан. Пример који показује исправност оваквог тумачења натписа јесте *Хиландарски медицински кодекс* с краја XV века, где се реч употребљава управо у таквом значењу (Бојанин, *Забаве и свеīковине у средњовековној Србији*, 274). Следствено томе, реч *īраскавице* исписана поред дувача именује ту групу музичара (Цветковић, *Скомрах*, 673).

[141] Пејовић, *Предсīаве музичких инсīрумената у средњовековној Србији*, 38. Cf. eadem, *Предсīаве музичких инсīрумената на минијаīурама*, 117, где се износи мишљење да музичари „врло вероватно представљају професионалну групу за увесељавање владара". И сама појава минијатуре тумачена је као својеврстан визуелни одраз одговарајућих елемената српске средњовековне дворске културе. Иако је имао у виду и могућност да је минијатура настала по предлошку, па да заправо представља „туђинску гозбу", такво тумачење први је изнео Драгутин Костић (*Сīаросī еūској ūеснишīва нашеī*, 72–74). Слично томе, и Станоје Бојанин у минијатури види ликовни израз владарских гозби, односно доказ постојања музичких ансамбала на дворовима српских владара у XIII и XIV веку (Бојанин, *Забаве и свеīковине у средњовековној Србији*, 304–305). Закључак о извесној подударности између минијатуре из *Беоīрадске Александриде* и дворских или властеоских гозби не може бити искључен, али је, чини се, природа те везе тумачена на неодговарајући начин. Наиме, слично као и када је реч о одеждама, које не треба изједначавати са српским средњовековним властеоским костимом, сцена гозбе не може се разумети као приказ стварних српских средњовековних гозби. Веза је посредније природе: дворској средини је слика тог типа могла бити блиска, али је упориште за њену иконографију пре свега у тексту *Александриде*, односно у устаљеним иконографским формулама чије је исходиште у црквеном сликарству. Другим речима, сцена гозбе у рукопису *Беоīрадске Александриде* представља визуелни израз српског дворског живота у оној мери у којој се *Срīска Александрида*, евентуално, може разумети као споменик српске дворске књижевности.

[142] За покушаје идентификације cf. радове наведене у напоменама 131 и 132.

[143] *Роман о Александру*, 79.

[144] *Ibid.*, 88.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

A companion to Alexander literature in the Middle Ages, ed. Z. David Zuwiyya, Leiden–Boston 2011.

Aerts W. J., *Imitatio – Aemulatio – Variatio im byzantinischen Alexandergedicht*, in: *Imitatio – aemulatio – variatio. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008)*, ed. A. Rhoby, E. Schiffer, Wien 2010, 33–44.

Афанасьева Е. В., *К вопросу о связах древнегреческой, среднегреческой и сербской редакций Романа об Александре Македонском*, in: *Древнерусская литература. Источниковедение*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1984, 31–44 (Afanas'eva E. V., K voprosu o svi͡azakh drevnegrecheskoĭ, srednegrecheskoĭ i serbskoĭ redakt͡siĭ Romana ob Aleksandre Makedonskom, in: Drevnerusskai͡a literatura. Istochnikovedenie, ed. D. S. Likhachev, Leningrad 1984, 31–44).

Alcalay C., *Le Parisinus graecus 135: Un hommage à Jean Cantacuzène? Étude historique d'un Livre de Job du XIV*[e] *siècle*, Byzantion 78 (2008) 405–480.

Andrews J. M., *Imagery in the aftermath of the Crusades. A fourteenth-century illustrated commentary on Job (Paris, B. N., ms. graecus 135)*, PhD dissertation, University of California 2002.

Ангеличин-Жура Г., *Пештерните цркви во Охридско-Преспански регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, Струга 2004 [Angeličin-Žura G., *Pešternite crkvi vo Ohridsko-Prespanski region (R. Makedonija, R. Albanija, R. Grcija)*, Struga 2004].

Archibald E., *Ancient romance*, in: *A companion to romance. From classic to contemporary*, ed. C. Saunders, Blackwell 2006, 16–20.

Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV[e] *– XVIII*[e] *siècle)*, edd. P. Durand, I. Rapti, D. Giovannoni, Paris 2007.

Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Εμμανουήλ Μ., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005 (Aspra – Varvadakē M., Emmanouēl M., *Ē Monē tēs Pantanassas ston Mystra. Oi toichographies tou 15ou aiōna*, Athēna 2005).

Бакалова Е., *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976 (Bakalova E., Stenopisite na cŭrkvata pri selo Berende, Sofii͡a 1976).

Barker J. W., *Manuel II Palaeologus (1391–1425). A study in late Byzantine statesmanship*, New Brunswick 1969.

Bellingeri G., *Il "Romanzo d'Alessandro" dell'Istituto Ellenico di Venezia: glosse turche "gregarie"*, in: *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, edd. A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, Venezia 1999, 316–340.

Belting H., *Das illuminierte Buch in der Spätbyzantinischen Gesellschaft,* Heidelberg 1970.

Бертрандон де ла Брокијер, *Путовање преко мора*, Београд 1950 (Bertrandon de la Brokijer, *Putovanje preko mora*, Beograd 1950).

Блескина О. Н., *Латинские „Александрии": истоки и версии*, in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа,* edd. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 73–120 (Bleskina O. N., *Latinskie „Aleksandrii": istoki i versii*, in: *Vizantinorossika 2. Dei͡anii͡a cari͡a Aleksandra. Unikal'nyĭ pami͡atnik srednevekovoĭ torevtiki iz sela Muzhi I͡amalo-Nenet͡skogo avtonomogo okruga*, edd. K. K. Akent'ev, B. I. Marshak, Sankt-Peterburg 2003, 73–120).

Boemke R., *Alexander, frans rois debonaires: Herrschaftsideologie und Gesellschaftsauffassung im Roman d'Alexandre*, in: *Herrschaft, Ideologie und Geschichtskonzeption in Alexanderdichtungen des Mittelalters*, ed. U. Mölk, Göttingen 2002, 106–128.

Bogevska S., *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 117–118, ill. 9 [Bogevska S., *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine,* Zbornik. Srednovekovna umetnost 6 (2007) 117–118, ill. 9].

Богдановић Д., *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980 (Bogdanović D., *Istorija stare srpske književnosti*, Beograd 1980).

Бојанин С., *Средњовековна светковина између приватног и јавног*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 257 (Bojanin S., *Srednjovekovna svetkovina između privatnog i javnog*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, ed. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 257).

Бојанин С., *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Београд 2005 (Bojanin S., *Zabave i svetkovine u srednjovekovnoj Srbiji od kraja XII do kraja XV veka*, Beograd 2005).

Borenius T., *The cycle of images in the palaces and castles of Henry III*, JWCI 6 (1943) 44, 48, 49.

Ботвинник Н. М., *„Роман об Александре". Рукописная традиция и история изучения текста*, in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа*, edd. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 49–67 (Botvinnik N. M., "Roman ob Aleksandre". Rukopisnai͡a tradicii͡a i istorii͡a izuchenii͡a teksta, in: *Vizantinorossika 2. Dei͡anii͡a cari͡a Aleksandra. Unikal'nyĭ pami͡atnik srednevekovoĭ torevtiki iz sela Muzhi I͡amalo-Nenet͡skogo avtonomogo okruga*, edd. K. K. Akent'ev, B. I. Marshak, Sankt-Peterburg 2003, 49–67).

Божков А., *Българската историческата живопис*, София 1972 (Bozhkov A., Bŭlgarskata istoricheskata zhivopis, Sofii͡a 1972).

Brian D., *A reconstruction of the miniature cycle in the Demotte "Shah Namah"*, Ars islamica 6 (1939) 97–112.

Brook S. T., *Commemoration of the dead. Late Byzantine tomb decoration*, Phd. Diss., New York 2002.

Buschhausen H., Buschhausen H., *Armenische Handshriften der Mechitharisten in Wien*, Wien 1981.

Byzantium. Faith and power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004.

Campbell C., Chong A., *Bellini and The East*, National Gallery, London 2005.

Carrino R., *L'Ascensione di Alessandro tra Oriente e Occidente: le testimonianze monumentali in Italia*, Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina 41 (1994) 337–366.

Cary G., *Medieval Alexander*, ed. D. J. A. Ross, Cambridge 1956.

Cizek A., *Historical distortions and saga patterns in the Pseudo-Callisthenes romance*, Hermes 106/4 (1978) 593–607.

Constantine Porphirogenitus. Three treates on imperial military expeditions, ed. J. F. Haldon, Vienna 1990.

Crum R. J., *Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996) 403–405.

Cruse M. I., *The "Roman d'Alexandre" in MS Bodley 264: Text, image, performance*, PhD dissertation, NewYork University 2005.

Цветковић Б., *Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови?*, in: *ΣΥΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду*, ed. И. Стевовић, Београд 2011, 349, сл. 1 (Cvetković B., *Esfigmenska povelja despota Đurđa Brankovića: fantastična arhitektura, Žiča, Esfigmen ili nebeski stanovi?*, in: *SYMEIKTA. Zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, ed. I. Stević, Beograd 2011, 349, sl. 1).

Цветковић Б., *Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници*, Зограф 24 (1995) 72, сл. 3–4 [Cvetković B., *Prilog najstarijoj istoriji crkve u Jošanici*, Zograf 24 (1995) 72, sl. 3–4].

Цветковић Б., *Прилог проучавању византијског дворског костима – γρανάτζα-λαπάτζας*, ЗРВИ 34 (1995) 142–155 [Cvetković B., *Prilog proučavanju vizantijskog dvorskog kostima – granatza-lapatzas*, ZRVI 34 (1995) 142–155].

Цветковић М., *Музички инструменти*, in: *Лексикон српског средњег века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 421, 422 (Cvetković M., *Muzički instrumenti*, in: *Leksikon srpskog srednjeg veka*, ed. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999, 421, 422).

Цветковић М., *Скомрах*, in: *Лексикон српског средњег века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 673 (Cvetković M., *Skomrah*, in: *Leksikon srpskog srednjeg veka*, ed. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999, 673).

Ćurčić S., *Alexander's tomb: a column or a tower? A fourteenth-century case of verbal confusion and visual interpretation*, in: *ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ. Studies in honor of Speros Vryonis, Jr.* II, ed. J. Stanojevich Allen et al., New York 1993, 25–48.

Dahmen K., *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman coins*, London – New York 2007.

Данило Други, Живоши краљева и архиейискоūа срūских. Службе, edd. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988 (*Danilo Drugi, Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih. Službe*, edd, G. Mak Danijel, D. Petrović, Beograd 1988).

Данилови насшављачи. Данилов Ученик, други насшављачи Даниловоī зборника, ed. Г. Мак Данијел, Београд 1989 (*Danilovi nastavljači. Danilov Učenik, drugi nastavljači Danilovog zbornika*, ed. G. Mak Danijel, Beograd 1989).

Даркевич В. П., *Светское искусство Византии: Произведения византийского художественеого ремесла в Восточной Европе X–XIII веков*, Москва 1975 (Darkevich V. P., *Svetskoe iskusstvo Vizantii: Proizvedenii͡a vizantiĭskogo hudozhestvenogo remesla v Vostochnoĭ Evrope X-XIII vekov*, Moskva 1975).

Davenport S. K., *Illustrations direct and oblique in the margins of an Alexander romance at Oxford*, JWCI 34 (1971) 83–95.

Dawson T., *Oriental costume at the Byzantine court. A reassessment*, Byzantion 76 (2006) 102.

Dennis G. T., *The reign of Manuel III Palaeologus in Thessalonica*, 1382–1387, Rome 1960.

Der Nersessian S., *L' Art armenienne,* Paris 1977.

Digenis Akritis. Grottaferrata and Escorial versions, ed. E. Jeffreys, Cambridge 1998.

Димитријевић С., *Средњовековни срūски новац*, Београд 1997 (Dimitrijević S., *Srednjovekovni srpski novac*, Beograd 1997).

Драгојловић Д., *Јужнословенска леīенда о Александру Великом на извору живоша*, ПКЈИФ 35/1–2 (1969) 3–17 [Dragojlović D., *Južnoslovenska legenda o Aleksandru Velikom na izvoru života*, PKJIF 35/1–2 (1969) 3–17].

Dufrenne S., *Les miniatures slaves méridionales du XIVe siècle dans le contexte byzantin,* in: *Проучавање средњовековних јужнословенских рукоūиса*, ed. П. Ивић, Београд 1995, 104–105 (Dufrenne S., *Les miniatures slaves méridionales du XIVe siècle dans le contexte byzantin,* in: *Proučavanje srednjovekovnih južnoslovenskih rukopisa*, ed. P. Ivić, Beograd 1995, 104–105).

Дуйчев И., *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978 (Duĭchev I., *Drevnoezicheski misliteli i pisateli v starata bŭlgarska zhivopis*, Sofii͡a 1978).

Дуйчев И., *Миниатюрите на Манасиевата летопис*, София 1962 (Duĭchev I., *Miniati͡urite na Manasievata letopis*, Sofii͡a 1962).

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарсшво срūске властеле у доба Немањића,* Београд 1994 (Đorđević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Ђурић И., *Сумрак Визаншије. Време Јована VIII Палеолоīа, 1392–1448*, Београд 1984 (Đurić I., *Sumrak Vizantije. Vreme Jovana VIII Paleologa, 1392–1448*, Beograd 1984).

Ђурић С., *Љубосшиња*, Београд 1985 (Đurić S., *Ljubostinja*, Beograd 1985).

Ђурић В. Ј., *Гошичко сликарсшво у Визаншији и код Срба уочи шурских освајања,* Зограф 18 (1987) 46–47, сл. 1 [Đurić V. J., *Gotičko slikarstvo u Vizantiji i kod Srba uoči turskih osvajanja*, Zograf 18 (1987) 46–47, sl. 1].

Đurić V. J., *La peinture murale de Resava. Ses origines et la place dans la peinture byzantine*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, dess. 1, fig. 21 (Đurić V. J., *La peinture murale de Resava. Ses origines et la place dans la peinture byzantine*, in: *Moravska škola i njeno doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1972, dess. 1, fig. 21).

Ђурић В. Ј., *Мали Град – Свеши АШанасије у Косшуру – Борје,* Зограф 6 (1975) 39, сл. 22 [Đurić V. J., *Mali Grad – Sveti Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 39, sl. 22].

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка ūашријаршија*, Београд 1990 (Đurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Ђурић В. Ј., *Визаншијске фреске у Јуīославији*, Београд 1974 (Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Emmanuel M., *Hairstyles and headdresses of empresses, princesses, and ladies of the aristocracy in Byzantium*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 113–120.

Emmanuel M., *Some notes on the external appearance of ordinary women in Byzantium. Hairstyles, headdresses. Texts and iconography*, Byzantinoslavica 56/4 (1995) 769–778.

Engels L. J., *Alexander the Great*, in: *Dictionary of medieval heroes. Characters in medieval narrative traditions and their afterlife in literature, theatre, and the visual arts*, ed. W. P. Gerritsen, A. G. van Melle, T. Guest, London 2000, 15–24.

Etzeoglou R., *Quelques remarques sur les portraits figurés dans le églises de Mistra*, JÖB 32/5 (1982) 517–518, fig. 18.

Fasanelli J. A., *Some notes on Pisanello and the Council of Florence*, Master drawings 3/1 (1965) 36–47.

Fonkič B. L., *Sulla storia del restauro di un manoscritto greco tra e secoli XVI e XVII. Il "Romanzo d'Alessandro" dell'Istituto Ellenico di Venezia*, Θησαυρίσματα 35 (2005) 95–102.

Franke B., *Herrscher uber Himmel und Erde. Alexander der Grose und die Herzoge von Burgund*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000) 121–169.

Габелић С., *Предсшаве св. Даде и св. Говделаја*, ЗНМ 18–2 (2007) 34, n. 30 [Gabelić S., *Predstave sv. Dade i sv. Govdelaja*, ZNM 18/2 (2007) 34, n. 30].

Galavaris G., *Alexander the great conqueror and captive of death: his various images in byzantine art*, RACAR. Canadian art review 18/1 (1989) 12–18.

Gallagher L., *The Alexander Romance at the Hellenic Institute at Venice. Some notes on the initial miniature*, Θησαυρίσματα 16 (1979) 170–205 [Thēsaurismata 16 (1979) 170–205].

Gaspar C., F. Lyna, *Les principaux manuscripts à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, I*, Paris 1937 (reprint 1984).

Georgitsoyanni E. N., *Les peintures murales du monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483),* Athenes 1992.

Gero S., *The Alexander legend in Byzantium: Some literary gleanings*, DOP 46 (1992) 83–87.

Gero S., *The legend of Alexander the Great in the Christian Orient*, Bulletin Of The John Rylands University Library Of Manchester 75 (1993) 3–9.

Глигоријевић-Максимовић М., *Сликарсшво XIV века у манасширу Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 111–112, сл. 33–35 [Gligorijević-Maksimović M., *Slikarstvo XIV veka u manastiru Treskavcu*, ZRVI 42 (2005) 111–112, sl. 33–35].

Gombrich E. H., *Apollonio di Giovanni: A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet*, in: idem, *Norm and Form*, London 1985[4] (reprint 2003), 11–28.

Gosman M., *Alexander the Great as the icon of perfection in the epigones of the Roman d'Alexandre (1250–1450): The utilitas of the ideal prince*, in: *The Medieval French Alexander*, edd. D. Maddox, S. Sturm-Maddox, New York 2002, 175–191.

Grabar A., *Le roman d' Alexandre illustre de la bibliotheque de Sofia*, in: idem, *Recherches sur les influences orientales dans l' art balkanique*, Paris 1928, 133–188.

Grabar O., *Notes on the Iconography of the "Demotte" Shahname*, in: idem, *Constructing the study of Islamic Art II. Islamic visual culture, 1100–1800*, Aldershot 2006, 151–165.

Graciotti S., *Hrvatska glagoljska književnost kao kulturni posrednik izmedju evropskog zapada i Istočnih Slovena*, Slovo 21 (1971) 305–323.

Grigoriadou L., *L'image de la Déésis royale dans une fresque du XIV[e] siècle à Castoria*, in: *Actes du XIV[e] congrès international des études byzantines*, *II*, Bucarest 1971, 47–52.

Грозданов Ц., *Христос Цар, Боīородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV-XV век во Трескавец*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–149 (Grozdanov C., *Hristos Car, Bogorodica Carisa, nebesnite sili i svetite voini vo živopisot od XIV–XV vek vo Treskavec*, in: idem, *Studii za ohriskiot živopis*, Skopje 1990, 132–149).

Грозданов Ц., *Из иконоīрафије Марковоī манасшира*, Зограф 11 (1982), 87–92, сл. 5, 7–8 (= idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 283–290, сл. на стр. 284, 288) [Grozdanov C., *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1982) 87–92, sl. 5, 7–8 (=idem, *Živopisot na Ohridskata arhiepiskopija. Studii*, Skopje 2007, 283–290, sl. na str. 284, 288)].

Грозданов Ц., Ќорнаков Д., *Историските портрети во Полошко (I),* in: Грозданов, *Живописот на Охридската архиепископија*, 125, 131, сл. на стр. 123, 124 (Grozdanov C., Ḱornakov D., *Istoriskite portreti vo Pološko (I)*, in: Grozdanov, *Živopisot na Ohridskata arhiepiskopija*, 125, 131, sl. na str. 123, 124).

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka,* Beograd 1980).

Hannestad N., *Imitatio Alexandri in roman art*, in: *Alexander the Great. Reality and myth*, ed. J. Carlsen et al., Rome 1993, 61–69.

Харисијадис М., *Два рукописа Народне Библиотеке у Београду. Призренско јеванђеље и Београдска Александрида*, Годишњак Народне библиотеке 1 (1960) 84, n. 24 [Harisijadis M., *Dva rukopisa Narodne Biblioteke u Beogradu. Prizrensko jevanđelje i Beogradska Aleksandrida*, Godišnjak Narodne biblioteke 1 (1960) 84, n. 24].

Hutter I., *Corpus der byzantinischen miniaturenhandschriften, II. Oxford, Bodleian Library,* II, Stuttgart 1978.

Ionova M., *Las dos variantes del Libro de Alejandro Magno en la literatura medieval de la "Eslavia Ortodoxa"*, Eslavística Complutense 8 (2008) 27–34.

Иванић Б., *Царска свадба у Манасији*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 187–190, сл. 1 (Ivanić B., *Carska svadba u Manasiji*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, ed. V. J. Đurić, Despotovac 1995, 187–190, sl. 1).

Иванић Б., *Прстење српске средњовековне властеле. Збирка Народног музеја у Београду*, Београд 1998 (Ivanić B., *Prstenje srpske srednjovekovne vlastele. Zbirka Narodnog muzeja u Beogradu*, Beograd 1998).

Ивић П., Ђурић В. Ј., Ћирковић С., *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989 (Ivić P., Đurić V. J., Ćirković S., *Esfigmenska povelja despota Đurđa*, Beograd 1989).

Ивковић З., *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) сл. 1, 4 [Ivković Z., *Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze*, Zograf 11 (1980) sl. 1, 4].

Jardine L., Brotton J., *Global interests. Renaissance art between East and West*, London 2000.

Jasnow R., *The Greek Alexander Romance and demotic Egyptian literature*, Journal of Near Eastern Studies 56/2 (1997) 95–103.

Јерковић В., *Српска Александрида. Академијин рукопис (бр. 352). Палеографска, ортографска и језичка истраживања*, Београд 1983 (Jerković V., *Srpska Aleksandrida. Akademijin rukopis (br. 352). Paleografska, ortografska i jezička istraživanja*, Beograd 1983).

Jirecek C., *Eine slavische Alexandergedicht in Zara 1389*, Archiv für slavische Philologie 25 (1903) 157–158.

Jones L., Maguire H., *A description of the Jousts of Manuel I Komnenos*, GRBS 26 (2002) 104–148. Jones T. L., *Renaissance portrait medal and the court context: On the origins and political function of Pisanello's invention*, PhD thesis, The Florida State University 2011.

Jouanno C., *Alexandre à Byzance: un modèle impérial?*, Perspectives Médiévales 29 (2004) 19–41.

Jouanno C., *L'Image d'Alexandre le Conquérant chez les chroniqueurs byzantins (VIe-XIIe siècles),* Kentron 17/2 (2001) 93–106.

Jouanno C., *La réception du Roman d'Alexandre à Byzance*, Ancient Narrative 1 (2000–2001) 301–321.

Jouanno C., *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre*, Paris 2002.

Juren V., *A Propos de la medaille de Jean VIII Paleologue par Pisanello*, Revue numismatique 6 (1973) 219–225.

Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А., *Благовещенский собор Московского Кремля*, Москва 1990 (Kachalova I. I͡a., Mai͡asova N. A., Shchennikova L. A., *Blagoveshchenskiĭ sobor Moskovskogo Kremli͡a*, Moskva 1990).

Καμπούρη-Βαμβούκου Μ., *Το»Μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου» ή ο Ψευδοκαλλισθένις και οι απεικονίσεισ του σε βυζαντινά χειρόγραφα*, in: *Αφιέρομα στη μνήμ του Σοτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονικη 2001, 101–131 (Kapmourē-Vavikou M., To "Mythistoriēma tou Alexandrou" ē o Pseudokallisthenis kai oi apeikoniseis tou se vyzantina cheirographa, in: Aphieroma stē mnēmē tou Sotērē Kissa, Thessaloniki 2001, 101–131).

Karathanassis A., *Philip and Alexander of Macedonia in the literature of the Palailogan era*, in: *Byzantine Macedonia. Identity, image and history*, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2000, 111–115.

Karlinger L. M., *Illuminating kingship. Politics, patronage, and the education of Edward II*, Phd. Thesis, Texas Univesity 2001.

Kastristis D., *The Trebizond Alexander romance (Venice Hellenic Institute Codex Gr. 5). The Ottoman fate of a fourteenth-century illustrated Byzantine manuscript*, Journal of Turkish studies 36 (2011) 103–131.

Кашанин М., *Српска књижевност у средњем веку,* Београд 1990[2] (Kašanin M., *Srpska književnost u srednjem veku*, Beograd 1990[2]).

Katičić R., *Indija u staroj hrvatskoj i srpskoj književnosti*, in: idem, *Boristenu u pohode*, Zagreb 2008, 233–234.

Кинжалов Р. В., *Легенда о Нектанебе в повести „Жизнь и деяния Александра Македонского*, in: *Древний мир: сборник статей в честь академика В. В. Струве*, Москва 1962, 537–544 (Kinzhalov R. V., *Legenda o Nektanebe v povesti „Zhizn' i deianii͡a Aleksandra Makedonskogo*, in: *Drevniĭ mir: sbornik stateĭ v chest' akademika V. V. Struve*, Moskva 1962, 537–544).

Кнежевић Б., *Примери ношње источњачког порекла у српском сликарству XIV века*, Вардарски зборник 5 (2006) 32, сл. 17 [Knežević B., *Primeri nošnje istočnjačkog porekla u srpskom slikarstvu XIV veka*, Vardarski zbornik 5 (2006) 32, sl. 17].

Koenen L., *The dream of Nektanebos*, Bulletin of the American Society of Papyrologists 22 (1985) 171–180.

Корда Петровић А., *Покушај поређења чешке и српске Александриде*, Славистика 9 (2005) 303–311 [Korda Petrović A., *Pokušaj poređenja češke i srpske Aleksandride*, Slavistika 9 (2005) 303–311].

Ќорнаков Д., *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*, Скопје 2006 (Ḱornakov D., *Pološki manastir Sveti Gorgi*, Skopje 2006).

Костић Д., *Старост епског песништва нашег*, Јужнословенски филолог 13 (1933) 72–73 [Kostić D., *Starost epskog pesništva našeg*, Južnoslovenski filolog 13 (1933) 72–73].

Kouymjian D., *Iconography of the Armenian Alexander* (http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/alexander.htm).

Kouymjian D., *L'iconographie de l'Histoire d'Alexandre le Grand dans les manuscrits armeniens,* in: *Alexandre le Grand dans les litteratures occidenales et proche-orientales*, ed. L. Harf-Lancner, C. Kappler, F. Suard, Paris 1999, 95–112

Ковачевић Ј., *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953 (Kovačević J., *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*, Beograd 1953).

Kubiski J., *Orientalizing costume in early fifteenth-century French manuscript painting (Cité des Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master)*, Gesta 40 (2001) 163–169.

Курешевић М., *Исказивање футура у Српској Александриди,* Зборник Матице српске за филологију и лингвистику 54/2 (2011) 91–106 [Kurešević M., *Iskazivanje futura u Srpskoj Aleksandridi*, Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku 54/2 (2011) 91–106].

Курешевић М., *О употреби партикуле/везника да у Српској Александриди*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 35/2 (2010) 243–258 [Kurešević M., *O upotrebi partikule/veznika da u Srpskoj Aleksandridi*, Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu 35/2 (2010) 243–258].

Курешевић М., *Значење конструкције хотѣти + инфинитив у Српској Александриди са становишта теорије граматикализације*, Славистика 15 (2011) 156–166 [Kurešević M., *Značenje knstrukcije khotěti + infinitiv u Srpskoj Aleksandridi sa stanovišta teorije gramatikalizacije*, Slavistika 15 (2011) 156–166].

La caduta di Constantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei, ed. A. Pertusi, Milano 1976.

Lafontaine-Dosogne J., *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 206–208.

Λαούρδας Β., *„Ὁ Συμβουλευτικὸς πρὸς τοὺς Θεσσαλονικεῖς" τοῦ Μανουὴλ Παλαιολόγου,* Μακεδονικά 3 (1955) 297.21–22 [Laourdas V., *„O Symvouleutikos pros tous Thessalonikeis" tou Manouēl Palaiologou*, Makedonika 3 (1955) 297.21–22].

Lazaris S., *L'Empereur Jean VII Paléologue vu par Pisanello los du concile de Ferrare-Florence*, BF 29 (2007) 293–394.

Linardou K., *New visions of old meanings. Paris. gr. 135 and some Anti-Latin visual implications*, in: *Images of the Byzantine world. Visions, messages and meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, ed. A. Lymberopoulou, Ashgate 2011, 169–184.

Linardou K., *Notes on a milking scene in Parisinus Graecus 135*, in: *Animals and environment in Byzantium (7th–12th c.)*, ed. I. Anagnostakis, T. G. Kolias, E. Papadopoulou, Athens 2011, 235–243.

Lloyd A. B., *Nationalist propaganda in Ptolomaic Egypt,* Historia 31/1 (1982) 46–50.

Loomis R. S., *Verses on the Nine Worthies*, Modern Philology 15 (1917) 211–219.

Лурье В. М., *„Александр Великий – последний римский царь". К истории эсхатологических концепций в эпоху Ираклия,* in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа,* edd. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 121–149 (Lur'e V. M., "Aleksandr Velikiĭ – posledniĭ rimskiĭ ts͡ar". K istorii ėskhatologicheskikh koncepciĭ v ėpokhu Irakliia͡, in: *Vizantinorossika 2. Dei͡anii͡a cari͡a Aleksandra. Unikal'nyĭ pami͡atnik srednevekovoĭ torevtiki iz sela Muzhi I͡amalo-Nenet͡skogo avtonomnogo okruga*, edd. K. K. Akent'ev, B. I. Marshak, Sankt-Peterburg 2003, 121–149).

Macler F., *L'enluminure arménienne profane*, Paris 1928.

Максимовић Ј., *Срӣске средњовековне минијаѿуре*, Београд 1983 (Maksimović J., *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983).

Mango C., *Discontinuity with the classical past in Byzantium*, in: *Byzantium and the classical tradition*, ed. M. Mullet, R. Scott, Birmingham 1981, 51.

Maranci C., *Word and image in the Armenian Alexander Romance*, The Journal of the Society for Armenian Studies 13 (2003–2004) 19–28.

Marillier H. C., *The Nine Worthies*, The Burlington Magazine for Connoisseurs 61 (1932) 13–19.

Маринковић Р., *Духовни и виѿешки роман у срӣској средњовековној књижевносѿи*, in: eadem, *Свеѿородна ӷосӣода срӣска. Исѿраживања срӣске књижевносѿи средњеӷ века*, Београд 1998, 225–235 (= Научни састанак слависта у Вукове дане 7/2 (1979) 15–27) [Marinković R., *Duhovni i viteški roman u srpskoj srednjovekovnoj književnosti*, in: eadem, *Svetorodna gospoda srpska. Istraživanja srpske književnosti srednjeg veka*, Beograd 1998, 225–235 (=Naučni sastanak slavista u Vukove dane 7/2 (1979) 15–27].

Маринковић Р., *Јужнословенски роман о Троји*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 195–260 (Marinković R., *Južnoslovenski roman o Troji*, in: *Roman o Troji. Roman o Aleksandru Velikom*, ed. R. Marinković, Beograd 1988, 195–260).

Маринковић Р., *Роман као књижевни род у средњевековној књижевносѿи Јужних и Исѿочних Словена*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 17–38 (= ПКЈИФ 34/3–4 (1968) 203–218; eadem, *Свеѿородна ӷосӣода срӣска. Исѿраживања срӣске књижевносѿи средњеӷ века*, Београд 1998, 211–224) [Marinković R., *Roman kao književni rod u srednjevekovnoj književnosti Južnih i Istočnih Slovena*, in: *Roman o Troji. Roman o Aleksandru Velikom*, ed. R. Marinković, Beograd 1988 (=PKJIF 34/3–4 (1968) 203–218; eadem, *Svetorodna gospoda srpska. Istraživanja srpske književnosti srednjeg veka*, Beograd 1988, 211–224].

Маринковић Р., *Средњовековна књижевносѿи*, in: *Исѿорија срӣске кулѿуре*, edd. П. Ивић et al., Београд 1994, 62 (Marinković R., *Srednjovekovna književnost*, in: *Istorija srpske kulture*, edd. P. Ivić et al., Beograd 1994, 62).

Маринковић Р., *Срӣска Александрида. Исѿорија основноӷ ѿексѿа*, Београд 1969 (Marinković R., *Srpska Aleksandrida. Istorija osnovnog teksta*, Beograd 1969).

Маринковић Р., *Виѿешки романи у рукоӣисним зборницима у срӣској средњовековној књижевносѿи,* Cyrillomethodianum 5 (1981) 67–81 [Marinković R., *Viteški romani u rukopisnim zbornicima u srpskoj srednjovekovnoj književnosti*, Cyrillomethodianum 5 (1981) 67–81].

Марјановић П., *Глумац*, in: *Лексикон срӣскоӷ средњеӷ века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 117 (Marjanović P., *Glumac*, in: *Leksikon srpskog srednjeg veka*, ed. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999, 117).

Марковић М., *О иконоӷрафији свеѿих раѿника у исѿочнохришћанској умеѿносѿи и о ӣредсѿавама ових свеѿиѿеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарсѿво манасѿира Дечана. Грађа и сѿудије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 607–610 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 607–610).

Марковић М., *Свеѿи раѿници у Ресави. Иконоӷрафска анализа,* in: *Манасѿир Ресава. Исѿорија и умеѿносѿ,* ed. М. Пантић, Деспотовац 1995, 205–206. (Marković M., *Sveti ratnici u Resavi. Ikonografska analiza*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, ed. M. Pantić, Desotovac 1995, 205–206).

Маршак Б. И., *Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского*, in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа,* edd. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 17–19 (Marshak B. I., *Serebri͡anoe bli͡udo so st͡senoĭ poleta Aleksandra Makedonskogo*, in: *Vizantinorossika 2. Dei͡anii͡a cari͡a Aleksandra. Unikal'nyĭ pami͡atnik srednevekovoĭ torevtiki iz sela Muzhi I͡amalo-Nenet͡skogo avtonomogo okruga*, edd. K. K. Akent'ev, B. I. Marshak, Sankt-Peterburg 2003, 17–19).

Martinelli P. A., *L' Ascensione di Alessandro in un pluteo del Museo di Mistrà*, in: *Arte profana e arte sacra a Bizancio,* edd. E. Zanini, A. Iacobini, Roma 1995, 271–278.

Матић С., *Оӣис рукоӣиса Народне библиоѿеке*, Београд 1952 (Matić S., *Opis rukopisa Narodne biblioteke*, Beograd 1952).

Matzukis C., *The Alexander romance in the Codex Marcianus 408. New perspectives for the date 1388: Hellenic consciousness and imperial ideology*, BZ 99 (2006) 109–117.

Michael M., *The iconography of kingship in the Walter of Milemete treatise*, JWCI 57 (1994) 35–47.

Millet G., Velmans T., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969.

Moennig U., *Digenes = Alexander? The relationships between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander romance in their different versions*, in: *Digenes Akrites. New approaches to Byzantine heroic poetry*, ed. R. Beaton, D. Ricks, Aldershot 1993, 103–115.

Moran N. K., *Singers in late Byzantine and Slavonic painting*, Leiden 1986.

Müller S., *Asceticism, gallantry, or polygamy? Alexander's relationship with women as a topos in Medieval romance traditions*, The Medieval History Journal 11 (2008) 259–287.

Nakas Y. D., *14th-century galleys in the Black Sea. Ships in the romance of Alexander the Great*, The International Journal of Nautical Archaeology 37/1 (2008) 77–87.

Narrative of the embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the court of Timour, at Samarcand, A.D. 1403–6, trans. C. R. Markham, London 1859.

Nelson R. S., *Taxation with representation. Visual narrative and the political field of the Karyie Djami*, Art History 22 (1999) 56–82.

Nelson R. S., *The Italian appreciation and appropriation of illuminated Byzantine manuscripts, ca. 1200–1450*, DOP 49 (1995) 229 (=idem, *Later Byzantine painting. Art, agency, and appreciation*, Aldershot 2007, XIV).

Nicoll D. M., *The last centuries of Byzantium*, Cambridge 1993[2].

Нитић А., *Тканине и косѿим у срӣском сликарсѿву XIV и ӣрве ӣоловине XV века – ӣорекло и развој сѿила*, Ниш и Византија II (2004) 328 [Nitić A., *Tkanine i kostim u srpskom slikarstvu XIV i prve polovine XV veka – poreklo i razvoj stila*, Niš i Vizantija II (2004) 328].

Новаковић С., *Приӣовеѿка о Александру Великом у сѿарој срӣској књижевносѿи*, ГСУД, друго оделење, књ. 6 (1878) I–XLII [Novaković S., *Pripovetka o Aleksandru Velikom u staroj srpskoj književnosti,* GSUD, drugo odelenje, knj. 6 (1878) I–XLII].

Острогорски Г., *Исѿорија Визанѿије*, Београд 1959 (репринт 1996) [Ostrogorski G., *Istorija Vizantije*, Beograd 1959 (reprint 1996)].

Ousterhout R. G., *The art of Kariye Camii*, London 2002, 119.

P(atterson) Š(evčenko) N., *Skiadion*, in: *Oxford dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan editor in chief, New York-Oxford 1991, 1910.

Papadaki-Oekland St., *Byzantine illuminated manuscripts of the Book of Job. A preliminary study of the miniature illustrations. Its origin and development*, Athens 2009.

Parani M. G., *Cultural identity and dress: The case of Late Byzantine court costume,* JÖB 57 (2007) 95–126.

Parani M. G., *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden-Boston 2003.

Paribeni A., *Portraits of Alexander in Byzantium and in the West during the Middle Ages*, in: *Images of a legend. Iconography of Alexander the Great in Italy*, Rome 2006, 71–98.

Paschalis M., *The Greek and the Latin Alexander romance. Comparative readings*, in: *The Greek and the Roman novel. Parallel readings*, ed. M. Paschalis, S. Frangoulidis et al., Groningen 2007, 70–102.

Павловић Д., *О средњовековној белеѿрисѿици*, in: *Из наше књижевносѿи феудалноӷ доба*, ed. Д. Павловић, Р. Маринковић, Београд 1968, 128–132 (Pavlović, D., *O srednjovekovnoj beletristici*, in: *Iz naše književnosti feudalnog doba*, ed. D. Pavlović, R. Marinković, Beograd 1968, 128–132).

Павловић Д., *Предговор*, in: *Александрида. Роман о Александру Великом*, прев. П. Стефановић, Суботица 1957, 5–16 (Pavlović D., *Predgovor*, in: *Aleksandrida. Roman o Aleksandru Velikom,* prev. P. Stefanović, Subotica 1957, 5–16).

Павловић Д., *Роман у старијој српској књижевности*, in: *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 12–14 (= *Старија југословенска књижевност,* Београд 1971, 44–46) [Pavlović D., *Roman u starijoj srpskoj književnosti*, in: *Roman o Troji. Roman o Aleksandru Velikom*, ed. R. Marinković, Beograd 1988, 12–14 (=*Starija jugoslovenska književnost*, Beograd 1971, 44–46).

Pejović R., *Instruments de musique dans l'Art serbo-macedoniene et byzantin,* in: *Actes de XII Congrès internationale des études byzantines*, II, Belgrade 1964, 598.

Pejović R., *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd 2005.

Пејовић Р., *Представе музичких инструмената на минијатурама српских рукописа*, ЗЛУМС 16 (1980) 104–120 [Pejović R., *Predstava muzičkih instrumenata na minijaturama srpskih rukopisa*, ZLUMS 16 (1980) 104–120].

Пејовић Р., *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984 (Pejović R., *Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 1984).

Πελεκανίδης Σ., *Καστορία. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953 (Pelekanidēs S., *Kastoria. Vyzantinai toichographiai*, Thessalonikē 1953).

Πελεκανίδης Σ., Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1984 (Pelekanidēs S., Chadzidakēs M., *Kastoria*, Athēna 1984).

Perry B. E., *The Egyptian legend of Nectanebus*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 97 (1966) 327–333.

Petković V. R., *Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliothèque Nationale de Beograd*, in: *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II*, Roma 1940, 341–343.

Петковић В. Р., *Минијатуре Александријаде у Народној библиотеци београдској*, ПКЈИФ 17/1 (1937) 77–80 [Petković V. R., *Minijature Aleksandrijade u Narodnoj biblioteci beogradskoj*, PKJIF 17/1 (1937) 77–80].

Петровић Д., *Мит и историја у Александриди*, in: *Мит*, ed. Т. Бекић, Нови Сад 1996, 297–304 (Petrović D., *Mit i istorija u Aleksandridi*, in: *Mit*, ed. T. Bekić, Novi Sad 1996, 297–304).

Петровић Д., *Српска средњовековна књижевност у контексту опште књижевности средњег века*, Књижевна историја 42 (2010) 38–39 [Petrović D., *Srpska književnost u kontekstu opšte književnosti srednjeg veka*, Književna istorija 42 (2010) 38–39].

Pfister F., *Alexander der Grosse in der byzantinischen Literatur un in neugriechischen Völksbuchern*, in: *Probleme der neugriechischen literatur, III*, ed. J. Irmscher, Berlin 1960, 112–130.

Pickens R. T., *"Mout est proz e vassaus"/"Mout es corteis". Vasselage and courtesy in the Roman d'Alexandre*, in: *Medieval French Alexander*, 89–109.

Piltz E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994.

Piltz E., *Middle Byzantine court costume*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 42, 43, 44, 45.

Poeschel S., *Alexander Magnus Maximus. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexanders der Großen im Quttrocento*, Römisches jahrbuch für kunstgeshichte 23–24 (1988) 68–69.

Поповић Б., *Одевање и кићење*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 383–384 (Popović B., *Odevanje i kićenje*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, ed. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 383–384).

Поповић Б., *Спојени орнаменти на представама одеће у сликарству и на златовезу средњовековне Србије и Византије у позном периоду*, Иконографске студије 2 (2008) 175 [Popović B., *Spojeni ornamenti na predstavama odeće u slikarstvu i na zlatovezu srednjovekovne Srbije i Vizantije u poznom periodu*, Ikonografske studije 2 (2008) 175].

Поповић Б., *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве и турбан Теодора Метохита*, ЗНМ 19/2 (2010) 93, 95 [Popović B., *Visoke kape – klobuci iz manastira Resave i turban Teodora Metohita*, ZNM 19/2 (2010) 93, 95].

Prolović J., *Socrates and St. John the Apostle: The interchangeable similarity of their portraits*, Зограф 35 (2011) 1–18.

Прашков Л., *Хрельовата кула*, София 1973 (Prashkov L., *Hrelŭovata kula*, Sofiia͡ 1973).

Псеудо-Калистен, Живот и дјела Александра Македонског. Старогрчки роман о Александру према рукопису L, ed. З. Дукат, Нови Сад 1980 (*Pseudo-Kalisten. Život i djela Aleksandra Makedonskog. Starogrčki roman o Aleksandru prema rukopisu L*, ed. Z. Dukat, Novi Sad 1980).

Псеудо-Калистен, Живот и подвизи Александра Македонског, in: *Повести из античке књижевности*, ed. М. Флашар, Београд 1986, 55–107 (*Pseudo-Kalisten, Život i podvizi Aleksandra Makedonskog*, in: *Povesti iz antičke književnosti*, ed. M. Flašar, Beograd 1986, 55–107).

Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

Радојчић С., *Минијатуре у српским Александридама*, Уметнички преглед 5 (1938) 139 [Radojčić S., *Minijature u srpskim Aleksandridama*, Umetnički pregled 5 (1938) 139].

Радојчић С., *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997² (Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Beograd 1997²).

Radojčić S., *Stare srpske minijature*, Beograd 1950.

Радојчић С., *Улога антике у старом српском сликарству*, in: idem, *Одабрани чланци и студије*, Београд-Нови Сад 1982, 72 (Radojčić S., *Uloga antike u starom srpskom slikarstvu*, in: idem, *Odabrani članci i studije*, Beograd–Novi Sad 1982, 72).

Radojičić Đ. Sp., *Aleksandrida*, in: *Enciklopedija Jugoslavije, 1*, Zagreb 1955, 57–58.

Радојичић Ђ. Сп., *Развојни лук старе српске књижевности. Текстови и коментари*, Нови Сад 1962 (Radojičić Đ. Sp., *Razvojni luk stare srpske književnosti. Tekstovi i komentari*, Novi Sad 1962).

Радојковић Б., *Накит код Срба*, Београд 1969 (Radojković B., *Nakit kod Srba*, Beograd 1969).

Радојковић Б., *Однос и везе старе српске белетристике и уметничких заната*, Зборник Музеја примењене уметности 9–10 (1966) 12 [Radojković B., *Odnos i veze stare srpske beletristike i umetničkih zanata*, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti 9–10 (1966) 12].

Радојковић Б., *Утицај европских уметничких праваца у средњем веку на српску примењену уметност*, in: *Европа и Срби*, ed. С. Терзић, Београд 1996, 178 (Radojković B., *Uticaj evropskih umetničkih pravaca u srednjem veku na srpsku primenjenu umetnost*, in: *Evropa i Srbi*, ed. S. Terzić, Beograd 1996, 178).

Радошевић Н., *Данило II и византијска дворска реторика*, in: *Архиепископ Данило II његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 250 (Radošević N., *Danilo II i vizantijska dvorska retorika,* in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1991, 250).

Радошевић Н., *У ишчекивању краја – византијска дворска реторика прве половине XV века*, ЗРВИ 43 (2006) 65 [Radošević N., *U iščekivanju kraja – vizantijska dvorska retorika prve polovine XV veka*, ZRVI 43 (2006) 65].

Ређеп Ј., *Александар Велики и краљ Милутин: српска Александрида и Данилов зборник – паралеле*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 47 (1999) 19–34 [Ređep J., *Aleksandar Veliki i kralj Milutin: srpska Aleksandrida i Danilov zbornik – paralele*, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik 47 (1999) 19–34].

Ређеп Ј., *Старе српске биографије*, Нови Сад 2008 (Ređep J., *Stare srpske biografije*, Novi Sad 2008).

Reinink G. J., *Alexander the Great in seventh-century Syriac apocaliptic texts*, in: *Византинороссика 2. Деяния царя Александра. Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа*, edd. К. К. Акентьев, Б. И. Маршак, Санкт-Петербург 2003, 150–178.

Reinink G. J., *Heraclius, the New Alexander. Apocalyptic prophecies during the reign of Heraclius*, in: *Reign of Heraclius (610–641). Crisis and confrotation*, ed. G. J. Reinink, B. H. Stolte, Leuven 2002, 81–94.

Renaissance princes, popes and prelates. The Vespasiano memoirs, lives of illustrious men of the 15th century, trans. by W. George, E. Waters, New York 1963.

Роман о Троји. Роман о Александру Великом, ed. Р. Маринковић, Београд 1988 (*Roman o Troji. Roman o Aleksandru Velikom*, ed. R. Marinković, Beograd 1988).

Rorimer J. J., Freeman M. B., *The Nine Heroes tapestries at the Cloisters*, Metropolitan Museum of Art Bulletin 7/9 (1949) 243–260.

Ross D. J. A, *Studies in the Alexander Romance*, London 1985.

Ross D. J. A., *Alexander Historiatus. A Guide to medieval illustrated Alexander Literature*, Frankfurt 1988[2].

Ross D. J. A., *Illustrated medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography*, Cambridge 1971.

Ross D. J. A., *Olympias and the serpent: The interpretation of a Baalbek Mosaic and the date of the illustrated Pseudo-Callisthenes*, JWCI 26 (1963) 1–21.

Ross D. J. A., Stone A., *The Roman d'Alexandre in French Prose: another illustrated manuscript from Champagne or Flanders c. 1300*, Scriptorium 56 (2002) 151–162.

Russeau V., *Emblem of an Empire: The development of the Byzantine Empress's crown*, Al-Masāq 16 (2004) 5–15.

Schmidt V. M., *A Legend and its Image: the aerial flight of Alexander the Great in medieval art*, Groningen 1995.

Schroeder H., *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971.

Settis-Frugoni C., *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem, Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Rome 1973.

Симић-Лазар Д., *Каленић, Сликарсшво. Исшорија*, Крагујевац 2000 (Simić-Lazar D., *Kalenić. Slikarstvo. Istorija*, Kragujevac 2000).

Smith J. Ch., *Portable propaganda – Tapestries as princely metaphors at the courts of Philip the Good and Charles the Bold*, Art Journal 48/2 (1989) 123–129.

Смолчић-Макуљевић С., *Царски Деизис и Небески двор у сликарсшву XIV века манасшира Трескавац. Иконографски йрограм северне йрийрайе цекве Богородичиног Усйења*, in: *Трећа југословенска конференција визанйолога*, Београд 2002, 467, 470–471 (Smolčić-Makuljević S., *Carski Deizis i Nebeski dvor u slikarstvu XIV veka manastira Treskavac. Ikonografski program severne priprate crkve Bogorodičinog Uspenja*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd 2002, 467, 470–471).

Софијска илусшрована Александрида. Фойойийско издање, Београд 1987 (*Sofijska ilustrovana Aleksandrida. Fototipsko izdanje*, Beograd 1987).

Spatharakis I., *Portrait in Byzantine illuminated manuscripts,* Leiden 1976.

Spatharakis I., *The Illustrations of Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z 479,* Leiden 2004.

Срйска Александрида, ed. Р. Маринковић, В. Јерковић, Београд 1985 (*Srpska Aleksandrida*, ed. R. Marinković, V. Jerković, Beograd 1985).

Стародубцев Т., *О времену живойисања цркве у Рамаћи,* in: *Пад срйске десйойовине 1459. године*, ed. М. Спремић, Београд 2011, 160–161, 167–168 (Starodubcev T., *O vremenu živopisanja crkve u Ramaći,* in: *Pad srpske despotovine 1459. godine*, ed. M. Spremić, Beograd 2011, 160–161, 167–168).

Stavrou A., *The Thessalonian discourse (c. 1380–1430): a synecdoche for developments in Late Byzantine society*, Βυζαντιακά 30 (2012–2013) 243–256.

Stephens S. A., *Seeing double. Intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley-Los Angeles-London 2003, 64–73.

Stewart A., *Alexander the Great in Greek and Roman art*, in: *Brill's companion to Alexander the Great*, ed. J. Roisman, Leiden–Boston 2003, 31–66.

Stewart A., *Faces of power. Alexander's image and Hellenistic politics*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993.

Stone A., A. Stone, *Notes on three illustrated Alexander manuscripts*, in: *Alexander and the Medieval romance epic. Essays in honour of D. J. A. Ross*, ed. P. Noble, L. Polak, C. Isoz, New York–London 1982, 193–24.

Stoneman R., *Alexander the Great. A life in legend*, New Haven-London 2008.

Stoneman R., *Introduction*, in: *The Greek Alexander Romance*, London 1991, 1–27.

Stoneman R., *The Alexander Romance: From history to fiction*, in: *Greek Fiction: The Greek novel in context*, edd. J. R. Morgan, R. Stoneman, London-New York 1994, 112–29.

Stoneman R., *The author of the Alexander Romance*, in: *Readers and writers in the Ancient novel*, edd. M. Paschalis, S. Panayostakis, G. Schneeling, Groningen 2009, 142–154.

Stoneman R., *The Latin Alexander*, in: *Latin fiction. Latin novel in context*, ed. H. Hofmann, London-New York 1999, 141–146.

Stoneman R., *The Medieval Alexander*, in: *Latin fiction. Latin novel in context,* ed. H. Hofmann, London-New York 1999, 201–213.

Stoneman R.*, The metamorphoses of the Alexander Romance*, in: *The novel in the Ancient world*, ed. G. Schmeling, Leiden 1996, 601–12.

Суботић Г., *Долац и Чабићи*, Београд 2012 (Subotić G., *Dolac i Čabići*, Beograd 2012).

Суботић Г., *Косшурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица*, Глас САНУ, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 119 [Subotić G., *Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaćih radionica*, Glas SANU, Odeljenje istorijskih nauka, knj. 10 (1998) 119].

Суботин-Голубовић Т., *Роман*, in: *Лексикон срйског средњег века*, ед. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 628 (Subotin-Golubović T., *Roman*, in: *Leksikon srpskog srednjeg veka*, ed. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999, 628).

Suri A. R., Stucky-Schürer M., *Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie au XVe siècle*, Revue de l'Art 119 (1998) 21–32.

Штављанин-Ђорђевић Љ., Гроздановић-Пајић М., Цернић Л., *Ойис ћирилских рукойиса Народне библиошеке Србије, I*, Београд 1986 (Štavljanin-Đorđević Lj., Grozdanović-Pajić M., Cernić L., *Opis ćirilskih rukopisa Narodne biblioteke Srbije, I*, Beograd 1986).

Татић Ж., Мирковић Л., *Марков манасшир*, Нови Сад 1925 (Tatić Ž., Mirković L., *Markov manastir*, Novi Sad 1925).

The Glory of Byzantium. Art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

The Greek Alexander Romance, Athens 1997.

Hungarian illuminated chronicle. Chronica de gestis Hungarorum, ed. D. Dercsényi, Budapest 1969.

The Medieval French Alexander, edd. D. Maddox, S. Sturm-Maddox, New York 2002.

Thomo P., *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Macedonia. Art, architecture, music and hagiography*, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 101.

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манасшир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Тодић Б., *Манасшир Ресава*, Београд 1995 (Todić B., *Manastir Resava*, Beograd 1995).

Тодић Б., *Срйске шеме на фрескама XIV века у цркви Свешог Димишрија у Пећи,* Зограф 30 (2004–2005) 136, 137 [Todić B., *Srpske teme na fresakama XIV veka u crkvi Svetog Dimitrija u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 136, 137].

Trahoulia N. S., *The ruler elevated. Alexander the Great's ascent in eleventh- and twelfth-century art*, in: *Twenty-seventh annual Byzantine studies conference. Abstracts of papers*, University of Notre Dame 2001, 26.

Trahoulia N. S., *The Venice Alexander romance, Hellenic Institute Codex Gr. 5. A study of Alexander the Great as an imperial paradigm in Byzantine art and literature*, PhD dissertation, Harvard University 1997.

Trahoulia N. S., *The Venice Alexander romance. Pictorial narrative and the art of telling stories*, in: *History as literature in Byzantium*, ed. R. Macrides, Ashgate 2010, 145–165.

Трифуновић Ђ., *Азбучник срйских средњовековних књижевних йојмова*, Београд 1990[2] (Trifunović Đ., *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990[2]).

Трифуновић Ђ., *Сшара срйска књижевносш. Основи,* Београд 2009[3] (Trifunović Đ., *Stara srpska književnost. Osnovi*, Beograd 2009[3]).

Underwood P. A., *The Kariye Djami*, *I–II*, New York 1966.

Валшровић и Милушиновић – шеренска грађа 1871–1884, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006 (*Valtrović i Milutinović – terenska građa 1871–1884*, ed. T. Damljanović, Beograd 2006).

Ванеева Е. А., *Александрия Сербская*, in: *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, *II (вторая половина XIV–XVI в.)*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1988, 516 (Vaneva E. A., *Aleksandrii͡a Serbskai͡a*, in: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevneĭ Rusi, II (vtorai͡a polovina XIV–XVI v.)*, ed. D. S. Likhachev, Leningrad 1988, 516).

Васић П., *Југословенске ношње у XVI веку*, Зборник етнографског музеја 1901–1951 (1951) 131–132, сл. 2. [Vasić P., *Jugoslovenske nošnje u XVI veku*, Zbornik etnografskog muzeja 1901–1951 (1951) 131–132, sl. 2].

Васиљевић Д. Б., *Минијашуре београдске Александриде*, ЗНМ 15/2 (1994) 13–31 [Vasiljević D. B., *Minijature beogradske Aleksandride*, ZNM 15/2 (1994) 13–31].

Velmans T., *Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans le manuscrits grecs a l'epoque des Paléologues*, Cahiers Archeologiques 17 (1967) 217, 226, figs. 11, 22.

Velmans T., *Les miniatures inédites d'un manuscrit Arménien de la région du Vaspourakan (XIVe siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris*, CA 38 (1990) 123–158, figs. 10, 15–17, 48.

Venetis E., *The Portrait of Alexander the Great in Pseudo Callisthenes' romance in the Codex of Venice and in some Persian miniatures*, Graeco-Arabica 7–8 (1999–2000) 543–554.

Vickers M., *Some preparatory drawings for Pisanello's medaillon of John VIII Paleologus*, The Art Bulletin 60/3 (1978) 423.

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (II)*, Зограф 35 (2011) 151, сл. 10–11 [Vojvodić D., *Na tragu izgubljenih fresaka Žiče (II)*, Zograf 35 (2011) 151, sl. 10–11].

Војводић Д., *О живопису Беле цркве Каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 147, сл. 8, 9 [Vojvodić D., *O živopisu Bele crkve Karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 147, sl. 8, 9].

Војводић Д., *Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву*, Зограф 29 (2002–2003) 151–152 [Vojvodić D., *Srpski vladarski portreti u manastiru Duljevu*, Zograf 29 (2002–2003) 151–152].

Walter Ch., *A problem picture of Emperor John VIII and the Patriarch Joseph*, in: idem, *Pictures as language. How the Byzantines exploited them*, London 2000, 195–203.

Weizmann K., *Greek mythology in Byzantine art*, Princeton 1951.

Xyngopoulos A., *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand dans le codex de l'institut hellénique de Venise*, Athens-Venice 1966.

Живкова Л., *Четвероевангелието на цар Иван Александър*, София 1980 (Zhivkova L., Chetveroevangelieto na ts͡ar Ivan Aleksandŭr, Sofii͡a 1980).

Živković M., *Legendary ruler in medieval guise. Few observations on the iconography of Belgrade Alexandride*, in: *Актуальные проблемы теории и истории искусства* I, ed. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, Санкт Петербург 2011, 79–91 (Živković M., *Legendary ruler in medieval guise. Few observations on the iconography of Belgrade Alexandride*, in: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, I, ed. S. V. Mal't͡seva, E. Iu. Stani͡ukovich-Denisova, Sankt-Peterburg 2011, 79–91).

On Byzantine origins of figural miniatures of Belgrade Alexandride

Miloš Živković

Alexander Romance by Pseudo-Calisthenes, written probably in the third or at the beginning of the fourth century AD, enjoyed a great popularity during the Middle Ages. One of the main reasons for its wide reception was the interest for its main character. In Byzantium, the comparison of the emperors with Alexander the Great was so widespread rhetorical commonplace that this ancient ruler can be treated as a paradigmatic figure of the Byzantine imperial ideology. Among Byzantine images of Alexander one should especially mention a depiction of his Ascension, as well as illuminated manuscripts of the Romance, of which the codex from the Instituto Ellenice in Venice, created on request of the emperor of Trebizond Alexios Komnenos III (1349–1390) is the most valuable. The reception of the Alexander Romance in Medieval West is characterized by great complexity, especially regarding number of translations and adaptations in many vernacular languages. Like in Byzantium, the most widespread image of Alexander was the scene of his Ascension, and there exist a multitude of manuscripts of voluminous corpus of Alexander literature. Also, images of Alexander as one of the personifications of the chivalric ideals are worth mentioning.

The figure of Alexander the Great was present in the Serbian medieval culture, too. Serbian version of Alexander Romance is known under the conventional title of *Serbian Aleksandride*. There are only two extensively illustrated manuscript of this literary work and one with only a few drawings. The oldest illustrated manuscript, the so-called Belgrade Alexandride, was destroyed in the German bombing of the National Library of Serbia on the April 6th, 1941, where, under the number *226* (*757*), it was kept for nearly four decades. Our intention is for this particular occasion limited to investigating the iconographic origins of the miniatures of that destroyed manuscripts, which is believed to originate from the second half or the end of the fourteenth century. Although researchers often insisted on the western origins of certain iconographic and stylistic features of the Belgrade Alexandride, implying the existence of a template of such a provenance, it seems that there are no sufficient grounds for such a view. On the contrary, based on the iconographic analysis, their Byzantine origin can be reliably assumed.

Byzantine character of artistic decoration of Belgrade manuscript is revealed already on the depictions of Alexander the Great as well as the some images of his soldiers (Fig. 1–2, 4, 10). On the first mentioned miniature, Macedonian "emperor" is represented wearing a very unusual, high hat, with two-part rim. This is apparently an element of the late-Byzantine court costume. Namely, similarities have already been noted between the hats from the Belgrade manuscripts and one on the famous portrait of the emperor John Palaeologus VIII (fig. 6) on the medallion that was made by the early Renaissance master Antonio Pizano – Pizanelo during the stay of the Byzantine delegation at the Council of Ferrara-Florence (1438–1439). The hat of the same Emperor on his portrait in the Sinai Psalter (*MS. Sinaite gr. 2123*, fol 30v), based on Pizanelo's medallion, is very similar. The prevailing opinion is that in the hats of John VIII one should recognize *skiadion*, a cap which is in Pseudo-Kodinos treatise referred to as a part of the costume of the Byzantine emperor and the court dignitaries. Stated assumption is not completely provable, since the above-mentioned source does not provide a detailed description of the hat in question. Therefore, it is possible that the *skiadion* should be understood as the name for the usual courtly high cap. First among other similar examples is visible on the portrait of Manuel Lascaris Hatzikes in the Church of the Virgin of Pantanassa in Mistras, painted some time after 1445 (fig. 7). Similarly, in a miniature with the depiction of Oriental princes in the manuscript of *Chevalier errant* from the National Library in Paris (*MS fr. 12559*), illustrated between 1403. and 1405, one of the figures is showed with a pointed hat of the similar shape with the above-mentioned Byzantine examples (fig. 8). As was

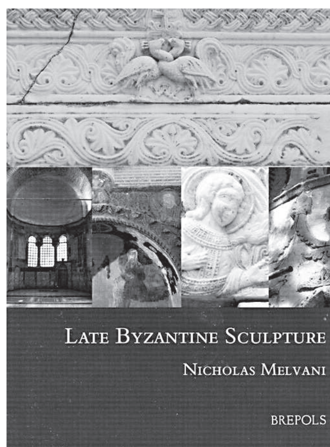
recently assumed, this miniature probably quite faithfully displays costume and appearance of Emperor Manuel Palaeologus II (1391–1425), who visited Paris twice as a guest of King Charles VI. A hat that fits within the aforementioned typology was also presented in the Venice manuscript of Alexander Romance (fig. 9).

One of the Western European book illustrations is also worth of attention. On frontispis of Alexander Romance by Johan Hartlib (History von dem grossen Aleksander), printed in Augsburg in 1473, Alexander is represented with a hat very similar to the Byzantine examples discussed above (fig. 12). Since it is the only example known to us in which Alexander the Great is shown similarly as in the manuscript from the former National Library of Serbia, one must ask whether this can be treated as a proof of Western European origins of Belgrade miniatures, contrary to the previously expressed belief in their Byzantine origin? However, although it may seem appealing, this assumption nevertheless does not seem reasonable. On the other hand, one could think that the iconographic template for the Alexander's image on the frontispis of Hartlieb's book could have been Pizanelo's medallion of John VIII, or some other depiction of Alexander that could be based on it.

Regarding costume, the second depiction of Alexander the Great in Belgrade Alexandride is unique in the overall medieval iconography of this ruler (fig. 15). However, it is easy to find similar comparative examples in the Byzantine and Serbian medieval art. As was already noted, the same type of cap was represented on Theodore Metochites portrait above the entrance of the nave of catholicon of Chora monastery in Constantinople. Other numerous examples, especially those from the Serbian fourteenth century painting, testify to the prevalence of the cap in question. Particular comparative value have caps of the holy warriors in the clothes of the Byzantine court dignitaries from the compositions of the Heavenly court, such as those in the Monastery of Zaum (1361) and the Monastery of King Marko (1376/1377). One should also mention depictions of St. Alexander of Thessalonica in the costume of dignitaries in St. Athanasius in Kastoria (1383/1384) and in St. Mary on Globoko, from the late fourteenth century. Namely, it turns out that the great ancient conqueror is represented just as the holy warrior of the same name. Therefore, one cannot exclude the possibility that the iconography of Alexander's representation in Belgrade manuscript was formulated upon some representation of St. Alexander of Thessalonica. Finally, iconographical detail worth of interest on the representations of Alexander the Great in Belgrade Alexandride is a ring in his right hand. It is a magical ring that was given to Alexander by empress Cleopatra, and by which its wearer becomes invisible.

Depictions of Emperor Senchos (fig. 18) and an unidentified emperor (fig. 19), should be viewed in the same iconographic context with the previously discussed miniatures. Although some authors were inclined to interpret the crowns of the mentioned rulers, with Gothic ornaments in the form of lilies, as an indication of a Western character of Belgrade miniatures, Byzantine origin of mentioned insignia is doubtless. This is confirmed by comparison with the representations of byzantine *stematogiria*, such as those from London tetraevangelion (fig. 20) or the portrait of Jovan Dragušin in the Church of St. George in Pološko (fig. 21). Of course, decorations in the form of lilies on the mentioned crowns in Belgrade manuscripts represent a departure from the type of byzantine stematogirion. However, this is probably another example of artist's improvisation, maybe connected in some way with the heterogeneity of rulers' insignia in Serbian tradition, that is with the fact that some Serbian rulers were represented with an open, often Gothic crowns. Illuminator's tendency toward improvisation reveals the miniature of Queen Candace, too (fig. 22). Her crown is actually a modified version of those shows on the heads of the mentioned two rulers. Empress depicted on fol. 74v is also dressed in the costume of Byzantine origin, and her representation is easily placed in the context of Serbian medieval art. On the other hand, dress and hat of Emperor Porus are very different if compared to the costume of characters that precede it. However, Byzantine iconographic provenance of this miniature is also beyond doubt. For the costume of unrecognized emperor on fol. 81r, primarily for unusually high hat of this rulers, one cannot find an adequate analogy. A similar conclusion applies to the miniature of the Prophet David (82v). It by no means correspondes to the known representations of this Old Testament king and prophet. Therefore, it seems proper to interpret its form as an example of the fantastic iconography. Identical conclusion arises when it comes to the image of the emperor painted on fol. 81v.

The miniature with the depiction of Alexander 's feast is the only example of the profane feast of Serbian medieval art (figs. 23–24). Some author's thoughts on its Western-European origin is opposed by its iconographic features (warriors with "skiadia"), as well as by compositional structure of the scene. Formally, regarding the frontal display of the scene and the features of the painted architecture, the image is similar to many Byzantine and Serbian representations of the meal, such as the Last Supper and the Wedding at Cana. On the other hand, based on its stylistic features – domination of drawings and rudimentary artistic expression – the discussed miniature is reminiscent of some works of Western origin – e.g. illustrations of the feasts in the manuscript of the Book of Job, created in Mystra in 1363 (*Paris. gr. 135*, fig. 25). For a group of musicians, the second segment of the feast in Belgrade Alexandride, most similar formal and iconographic comparative examples can be easily found in the corpus of the religious painting of the Byzantine cultural sphere. Despite that dependence on conventional forms of religious paintings, it was believed that miniature in question had great documentary value, as a representation of instruments "that could be used in the Serbian court at the time." Not completely rejecting this interpretation, one should point out the possibility that it is actually a literal illustration of one of the episodes from Serbian Alexandride. Namely, the represented instruments are mentioned several time in the text, within the descriptions of the feasts.



Nicholas Melvani

Late Byzantine Sculpture

Turnhout, Brepols, 2013

Studies in the visual cultures of the Middle Ages; vol. 6

299 страна: илустрације (114 црнобелих фотографија, пет цртежа, 10 табли у боји), мапе, 28 cm.

Почетком 2013. године у оквиру Бреполсове серије издања о визуелној култури средњег века објављена је књига *Позновизантијска скулптура* Николаса Мелванија. Произашла из редигованог докторског рада који је аутор одбранио на Одељењу за историју и археологију Универзитета у Атини 2008. године, књига представља резултат дугогодишњих истраживања, анализа, као и тумачења скулптуре настале у позној епохи византијске градитељске праксе. Студија је подељена у шест обимних поглавља: *Текстови и симболи*, *Материјали и методи*, *Позновизантијска скулптура и њен архитектонски контекст*, *Улога скулптуре у позновизантијској иконографији*, *Позновизантијска скулптура и њен стилски развој*, *Поручиоци, политика и публика*, *Закључак* и *Каталог споменика с позновизантијском скулптуралном декорацијом.*

Након краћег уводног разматрања стања истражености позновизантијске скулптуре у већим средиштима византијске уметности (Цариград, Солун, Мистра, Арта) Мелвани већ у првом поглављу уводи читаоца у важан сегмент разумевања скулптуре и уопште односа између посматрача и уметничког дела. Реч је о анализи реторичких текстова и покушајима праћења извора који би учинили једноставнијим разумевање значења скулптуре. Анализа извора започета је цитирањем речи Манојла Фила о односу сликарства и скулптуре и већим могућностима сликарства за приказивање људских емоција у односу на скулптуру, које, по Филовим речима „није пријатно за очи као сликарство". У том поглављу такође је разматрана употреба хералдичких амблема. Мелвани је хералдичке амблеме уочио углавном у области Геракија, на пример штит Георгија Капандрита с представом лавова, које је упоредио с лавовима у параклису цариградске цркве Богородице Памакаристос. Овде се могу уочити извесни недостаци пре свега у познавању историографије која је за предмет имала употребу хералдике у различитим гранама византијске уметности. Хералдика је у овом поглављу размотрена углавном са аспекта познавања амблематике Западне Европе, док су изостављени амблематски мотиви на саркофагу у јужној цркви манастира Константина Липса и у цркви Христа Хоре у Цариграду, о којима је опширно писано у историографији. Непостојање „класичних" западноевропских хералдичких постулата[1] постављено је као главно мерило за непрепознавање амблематике у Византији.[2]

Друго поглавље, под називом *Материјали и методи*, доноси нешто више података о природи, пореклу и експлоатацији материјала употребљаваних за архитектонски украс. У првом плану је Мистра, као градитељски центар од недвосмисленог значаја за познавање уметничке делатности у позновизантијском раздобљу. Аутор је указао на податак у вези са употребом сивог мермера као материјала који је неретко коришћен у стварању клесаног украса. Пелопонез је био изузетно важан као место на којем се материјал могао експлоатисати и одакле се релативно лако допремао до споменика попут Богородице Перивлепте и Богородице Пантанасе. Када је реч о производњи материјала и трговини мермером, истакнута је и улога Латина у области источног Медитерана. Указано је на активности допремања скулптуре из Цариграда у Венецију након Другог крсташког рата, као и на развијену трговину између Цариграда и лука Црног мора с Ђеновљанима. Пишући о таквим трговачким подухватима, аутор допушта и могућност да су ктитори имали удела у трговини мермером и другим материјалима приликом изградње задужбина.

У потпоглављу *Технике* Николас Мелвани анализира начине клесања појединих мотива, указујући на разлике између средњовизантијског и позновизантијског начина клесања флоралних мотива. Увидом у претежно цариградски материјал, то јест клесани украс који се до данас сачувао како *in situ* тако и у Археолошком музеју у Цариграду, Мелвани је дошао до закључка да је након 1261. године изражена тежња према тродимензионалном обликовању скулптуре. Од последње деценије XIII века надаље тродимензионални мотиви изведени углавном у задужбинама у византијској престоници издвајају се све више од површине на којој су исклесани. Таква скулптура очувана је већим делом на капителима и аркосолијумима. Значајна је и чињеница да третман клесаног украса изгледа донекле другачије од тога, на пример, у Мистри, где је приметна дводимензионалност зависна од површине на којој су протомајстори изводили иконографски дефинисан репертоар мотива.

Везе са архитектонским склопом храма анализирају се у поглављу *Позновизантијска скулптура и њен архитектонски контекст*. Аутор је прецизно класификовао места на којима је изведена скулптура, крећући се од источне стране цркава, од иконостаса, према западној и описујући капителе на стубовима и скулптуру у оквиру „зидне декорације" – на прозорима, порталима и аркосолијумима. Питање скулптуралне обраде прозорских отвора и врата издвојено је у засебно потпоглавље будући да је реч о једној од крупних тема византијске архитектуре. Анализиран је монументални улаз цркве Богородице Паригоритисе у Арти, који аутор препознаје као улаз, али и као излаз из простора што симболише рајско насеље. То

[1] D. Cernovodeanu, *Contributions à l'étude de l'héraldique byzantine et postbyzantine*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/2 (1982) 412.

[2] Cf. P. Magdalino, *Byzantine Snobbery*, in: *The Byzantine aristocracy, IX to XIII centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 58–78; A. Kazhdan, *Coat of Arms*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 472.

је уједно и потпоглавље у којем се први пут помињу примери скулптуре у областима српских земаља у средњем веку. Иако су поменути само узгред, реч је пре свега о примерима из манастира Хиландара, Дечана и Бањске. У контексту монументалних улаза и литургијске везе с прелазом из једне просторне јединице у другу, поменути су и примери скулптуре која је уоквиривала просторне јединице фунерарне намене. Нарочита пажња у овом потпоглављу посвећена је програму скулптуре изведене у оквиру аркосолијума у цркви Христа Хоре, затим фрагментима саркофага у јужној цркви манастира Константина Липса и манастира Светог Јована Студита у Цариграду. Премда је аутор у овом поглављу имао у виду радове Жоржа Киурдзијана о видљивим остацима скулптуре на солунским саркофазима, превидео је закључке изнете у веома значајним научним радовима Бранислава Цветковића и Саре Т. Брукс у вези са гробницом деспотице Теодоре у Влахерни у Арти.[3]

Иконографска сложеност фунерарних тема детаљно је разматрана у четвртом поглављу, под називом *Улоīа скулиūūуре у ūозновизанūијској иконоīрафији*, у делу текста у којем аутор уводи назив *Gesamtkunstwerk* Палеолога и њихових гробница. Мелвани је клесани украс аркосолијума у параклису цркве Христа Хоре тумачио као зависан од композиција Христовог Силаска у ад и Деизиса, посматрајући их као целину. По његовом мишљењу, аркосолијуми представљају својеврсну линију разграничења између простора гробнице, то јест сакралног простора са искључивом фунерарном функцијом и визуелно повезаног с композицијом Силаска у ад, и спољног света, оног који претходи уласку у параклис. Аутор је поменуо мотив Христа између анђела исклесан у горњем регистру аркосолијума, али је, с друге стране, изоставио питање тумачења улазног карактера параклиса, то јест мотива арханђела Михаила и његовог постављања уз улазе.[4] У том смислу покренуто је и питање мотива који не припадају флоралном или зооморфном репертоару. Христос, Богородица, свети Јован Крститељ, апостоли, јеванђелисти, анђели и пророци у највећој су мери заступљени у програму позновизантијске скулптуре, али се понекад појављују и свети ратници.

У петом делу књиге аутор указује читаоцу на хронолошку раван у којој настаје позновизантијска скулптура. Изнето је мишљење да би у покушајима тумачења позновизантијске скулптуре најпре ваљало имати у виду улогу Никеје у развоју позновизантијске уметности и архитектуре, а тек потом треба говорити о евентуалној подели на периоде. Мелвани разликује три фазе: прва је фаза скулптуре Палеолога или фаза рестаурације (1261–1282), друга фаза обухвата време од 1282. до, приближно, 1316. године – у њој је препознато својеврсно обновљено интересовање за ранохришћанске мотиве – док трећа фаза траје од 1316. до 1350. године. Наравно, свака периодизација обавезно поједностављује слику времена и уметности која у одређеном раздобљу настаје, али је неопходна у покушају синтезе. То се нарочито односи на скулптуру, код које једну од препрека чини недостатак историјских извора, а број цркава са сачуваним клесаним украсом *in situ* веома је мали, па је питање периодизације и класификације или праћење „развоја“ необично сложено и још ће подстицати научнике на подробнија испитивања. Без обзира на тај проблем, као и на друге проблеме које ће испитивачи позновизантијске скулптуре тек морати да решавају, читалац ће у синтези Н. Мелванија наћи целовит приказ промена репертоара мотива, упознаће главне одлике, основне програмске теме, утицаје и значај позновизантијске скулптуре.

У оквиру овог поглавља аутор је уобличио и засебне прилоге посвећене скулптури у области западне и источне Македоније, Свете горе, а свакако најобимнија целина текста односи се на „дијалог“ с позноромaничком скулптуром у Арти. У клесарском раду у цркви Богородице Паригоритисе у Арти аутор је препознао утицаје из Апулије, пре свега у обликовању лукова и дводимензионалних рељефа са схематизованим зооморфним мотивима, равним површинама и линијски обрађеним драперијама, као на саркофагу свете Теодоре, постављеном у цркви врло вероватно око 1296. године, када је мајка Никифора I канонизована.

Великим целинама које је аутор веома спретно тумачио свакако припадају остаци клесаног украса у Мистри, издвојени у засебно поглавље, као и клесани украс у архитектури позносредњовековне Србије. Драгоцена су запажања о клесарима и репертоару мотива у Митрополији, Вронтохиону, Богородици Одигитрији, Светој Софији и Евангелистрији. Аутор их сврстава у уметничка дела *par excellence*, она која тек чекају своје тумаче и контекстуализацију са ентеријером цркава, али и с дубљим смислом у односу на престоницу у последњој етапи византијске градитељске праксе. Књига Н. Мелванија вишеструко је корисна и у сагледавању скулптуре у позносредњовековној Србији. Аутор се најпре осврнуо на клесани украс у Студеници, помињући добро познате иконографске теме трифоре и портала, да би се потом у разматрањима посветио Дечанима, где препознаје утицаје позне романике. Скулптура настала у другој половини XIV столећа у области Моравске Србије интерпретирана је као амалгам позноромaничке фигуралне скулптуре и тзв. македонског начина клесања рељефа с пастом. Као водећи примери скулптуралног репертоара наведени су Раваница и Каленић, где су препознате паралеле са остацима рељефа из цркве Свете Софије у Охриду, као и – што изненађује – утицаји романичке скулптуре изведене на споменицима градитељства на источној обали Јадрана. У потпуности су, међутим, изостали покушаји утврђивања сличности иконографског репертоара с цариградским примерима из последње деценије XIII и прве половине XIV столећа.

Питања о ктиторима и поручиоцима програма клесаног украса у позној Византији детаљно су

---

[3] B. Cvetković, *The investiture relief in Arta*, *Epiros*, ЗРВИ 33 (1994) 103–113; S. T. Brooks, *Sculpture and the Late Byzantine tomb*, in: *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 93–104; eadem, *Poetry and female patronage in late Byzantine tomb decoration. Two epigrams by Manuel Philes*, DOP 60 (2006) 223–248.

[4] Овим питањем посебно се бавила A. Karahan, *The Palaeologan iconography of the Chora Church and its relation to Greek Antiquity*, Journal of Art History 66/2–3 (1997) 89–95; eadem, *Byzantine holy images. Transendence and immanence. The theological background of the iconography and aesthetics of the Chora Church*, Leuven 2010.

размотрена у шестом и уједно последњем поглављу, за којим следи каталог споменика са очуваним примерима скулптуре. Сваком проучаваоцу византијске уметности добро је познато да духовна клима у којој настају уметничка дела, као и питање статуса поручиоца, представља важну упоришну тачку у покушајима тумачења. Занимљиво је то што Н. Мелвани, уз цитирање референтне литературе, а пре свега научног опуса у вези са статусом и хијерархијом ктитора, у великој мери указује на особеност духовне климе и обимних богословских знања поручилаца и посматрача. С једне стране, задужбине чији су ктитори цариградски високи достојанственици намењене су малом броју посматрача и неретко су испуњене личним богословским порукама. С друге стране, хијерархизовано друштво престонице на другачији је начин наглашавало богословске поуке у односу на поручиоце на периферији Византијског царства. Стога аутор позновизантијску скулптуру препознаје као „краткотрајни феномен који је постојао готово један век" јер „скулптура након 1375. године готово да и не постоји". У овом случају треба имати у виду да је такав закључак последица недостатка сачуваних примера насталих након наведене године, што свакако не значи да клесаног украса са широким репертоаром мотива није било. О томе, уосталом, сведоче и примери скулптурално обрађених прозорских отвора и портала цркава Моравске Србије, које аутор није подробније разматрао.

Укупно узев, књига Николаса Мелванија *Позновизантијска скулптура* вишеструко је корисна. Она у облику каталошког прегледа садржи обавештења пре свега о архитектури – о елементарним просторним јединицама и начину грађења – а затим о месту изведеног клесаног украса, о натписима, фунерарном контексту скулптуре, као и она о покретним налазима. Прегледно замишљена, књига омогућује читаоцу да се без тешкоћа усмери на делове клесаног украса и сачуване примере пре свега у Цариграду, Арти и Мистри. Стога се увид у податке који су од значаја за опште теме из области позновизантијске скулптуре стиче с лакоћом. Иако је Н. Мелвани сваки детаљ посебно обрадио у поглављима, закључци се углавном односе на примере скулптуре у цркви Богородице Паригоритисе у Арти и у цркви Христа Хоре у Цариграду. Илустративни материјал није довољно квалитетан, што за последицу може имати потешкоће у сагледавању и уочавању детаља у простору у којем су сачуване уметничке реткости позновизантијске скулптуре. Упркос томе, публиковане илустрације ипак уносе много новина у фонд нашег знања о споменицима архитектонског пластичног украса у позној Византији. За даља истраживања значајна је околност то што су бројна градитељска дела којима је Мелвани посветио пажњу у каталогу сразмерно поуздано датована. Иза наизглед једноставно вођених текстова о репертоару мотива, техникама, смислу и месту пласирања скулптуре стоји искуство доброг познаваоца историјских околности, сачуваних писаних извора и литургијских текстова. Описи споменика сведени су на рационалну меру, а читалац се обавештава о библиографији и стању истражености споменика. Очигледно је да је аутор, док је описивао споменике и детаље архитектонског украса, који се лако проналазе у илустративном додатку, имао у виду широк распон могућих научних потреба својих читалаца. Премда Мелвани на појединим местима не узима у обзир могућност подробније анализе места скулптуре у фасадном обликовању позновизантијског храма, он ипак код обавештеног читаоца не оставља погрешан утисак да је реч о раније размотреној теми, већ изричито указује на неопходност нових оквира будућих испитивања. Упркос примедбама које познаваоци материјала о којем је реч могу упутити овој књизи, остаје чињеница да ће она бити драгоцена као синтеза о позновизантијској скулптури заснована на интердисциплинарним схватањима савремене научно опредељене историографије.

Јасмина С. Ћирић
Филозофски факултет Универзитета у Београду,
Институт за историју уметности